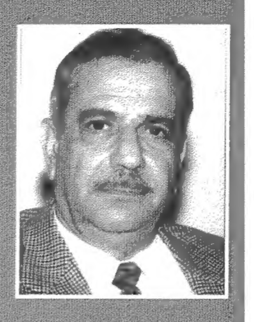


عبد الإله عبد القادر

صورة المرأة في الكتابات المسرحية

في دولة الإمارات العربية المتحدة



عبد الإله عبد القادر

صدر له حتى الآن

٣٢ كتابا، ما بين

القصص :

هنادي النخلة والسنونو، ١٩٨٨، ١٩٩٢

هموم علوان الأحدب، ١٩٩٠

مرثية كلكاميش، ١٩٩١

رحيل النوارس، ١٩٩٢

الجنرال ١٩٩٤

طلب لجوء ١٩٩٦

اليانكي ١٩٩٩

بوابة الحرية ..بوابة الموت ٢٠٠٢

أوراق العاشق الأخيرة ٢٠٠٣

والمسرحيات ونصوص روائية

ودراسات

صورة المرأة في الكتابات المسرحية

في دولة الإمارات العربية المتحدة

- الكتاب : صورة المرأة في الكتابات المسرحية في دولة الإمارات
- تأليف : عبد الإله عبد القادر
- الناشـر : اتحاد كتاب وأدباء الإمارات

الطبعة الأولى ٢٠٠٤م

- مراجعة وتدقيق : سعيد القدرة
- تصميم الغلاف : الفنان فواز أرناؤوط
- صف وإخراج : وليد الزيادي
- المطبعة : جولدن سيتي - الشارقة

عبد الإله عبد القادر

صورة المرأة في الكتابات المسرحية

في دولة الإمارات العربية المتحدة

* قدم المؤلف جزءاً من هذه الدراسة في مؤتمر الإبداع والمرأة ٢٦ اكتوبر - ١ نوفمبر ٢٠٠٢ - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - جمهورية مصر العربية.

القسم الأول

• نبـذة تاريخيـة

من المسلَّم به أن المسرح في الإمارات ما زال في عقده الرابع، ولقد أثبتت الدراسات أن أول مسرحية سجلت في إطار المسرح المدرسي تعود إلى عام ١٩٥٨، وتزامنت مع هذا التاريخ كتابة أول نص مسرحي..لا نريد أن نحاكم مستوى النص نقدياً بقدر ما نشير إلى كونه باكورة الكتابات المسرحية في بلد ما زالت أرضه بكراً[1].

وقد ارتبط المسرح في الإمارات، ومنذ نشأته بالقضايا الاجتماعية، والقومية معاً، بمعنى أن المرأة كانت جزءاً من طروحاته المرتبطة جدلاً بالصراعات الاجتماعية. وقد ساهم عدد من الكتاب في إثراء الساحة المسرحية منذ الإرهاصات الأولى، على الرغم من فقدان معظم تلك الكتابات إلى عناصر الفن المسرحي، لكنها بمجموعها شكلت الأساس الجنيني لهذه الكتابات التي أفرزت بالضرورة مجموعة من الكُتَّاب يشكلون مرحلة جديدة في تاريخ مسرحنا في الإمارات.

لقد عانى الكُتَّاب الأوائل الذين شكلوا التجربة الأولى من العديد من الإشكالات الفنية، إلا أنهم بالضرورة كانوا حجر الأساس في هذا المسرح الغني، والذي بدأت التجربة المعاصرة على قواعد تلك التجربة متجاوزة مرحلتها بالضرورة[٢].

ولابد هنا من الإشارة إلى أن المسرح في الإمارات لم يكن في يوم من الأيام بعيداً عن التجربة العربية في عموم الوطن العربي، ولأنه مجتمع من المجتمعات المتفتحة اقتصادياً وفكرياً فلقد ارتبط هذا الجزء من المسرح العربي في مجموع التجربة الكلية، بشكل مباشر، وأحياناً غير مباشر إلا أن النتيجة كانت قدرة هذا الجزء في الوقوف سريعاً وتجاوز مراحله الجنينية، بداية البلوغ في تحقيق حلم يراود جميع العاملين فيه.

لقد اهتم كُتَّاب المسرح كثيراً بالعلاقات الاجتماعية، مثلما اهتم كُتَّاب القصة أيضاً بهذا الجانب الاجتماعي الإنساني، بل إن المرأة كانت من المؤشرات البارزة في النتاج الإبداعي..مسرحاً، وقصة وإبداعاً، وهذا دليل على وعي الكاتب الإماراتي، ودور الفن والأدب في عملية التغيير، تأثيراً وتأثراً، إضافة إلى القدرة في الاستفادة من هذه التغيرات

والمؤشرات وعكسها من خلال الكتابات..يقول الدكتور "عبد الله محمد المطوع" في هذا الصدد "إن تفاعل الأديب مع واقعه الاجتماعي ينعكس بشكل من الأشكال على نتاجه الأدبي، ولا يمكن أن يتحرر من ذلك التأثير، بل إن الوضع الطبيعي أن يتفاعل مع مجمل التغيرات التي تعيب البناء الاجتماعي، والتي تفرض نفسها على الساحة وتصبح جزءاً أساسياً من هموم المثقف"[٣].

لقد سجلت الدراسات عدداً لا بأس به ممن مارسوا الكتابة المسرحية في دولة الإمارات[٤] إلا أن معظم هذه الأسماء وهي تسجل ريادة التجربة في الكتابة، وهي الحلقة الأولى في الكتابة المسرحية، هي حية جسدياً، فقد انقطع عدد كبير منهم عن الكتابة، واتجه آخرون إلى جنس آخر من الكتابة، أو أن بعضهم انجرف في تيارات أخرى لا علاقة لها بالإبداع بأشكاله وأجناسه المختلفة[٥].

وعلى أنقاض تلك الفترة التأسيسية وتراكماتها، أفرزت ساحة الإمارات مجموعة من الكُتّاب الشباب الذين تناولت أعمالهم في هذه الدراسة، وهم يشكلون طليعة مسرحية، وظاهرة

جديرة بالدراسة والاهتمام، وقد حرصت على أن يكونوا جميعاً يمثلون عمراً زمنياً متقارباً يتراوح ما بين ٢٨ – ٣٥ عاماً، وتتقارب تجاربهم فنياً، إضافة إلى أنهم انتجوا عدداً كبيراً من الكتابات المسرحية شكلت بعضها تجارب متقدمة في فن المسرح، والشريحة التي اعتمدتها للدراسة بالإضافة إلى عطائها الحاضر، فهي مشروع لكُتّاب مسرح عرب متميزين،ومن المتوقع أن تثري تجاربهم التجربة العربية بشكل عام..ولابد من الإشارة إلى أن جميع نتاجهم اهتمت به دائرة الثقافة وتمت طباعة هذه المسرحيات، وبعض هذه الكتابات فازت بجوائز تشجيعية[٦] وتكريمية.

• مجتمع الإمارات والمتغيرات الاجتماعية :

لهذه الدراسة علاقة جدلية مع طبيعة المجتمع قبل وبعد تأسيس الدولة الحديثة، لأنني أؤمن أن النفط ليس هو العامل الذي أثر في المجتمع أو في طبيعة الحياة في الإمارات، إنما التغيرات الجذرية جاءت مع تأسيس الدولة عام ١٩٧١، وليس مع اكتشاف النفط الذي سبق هذه المرحلة بسنوات

طويلة، ولقد أثبتت الدراسات العديدة ذلك، خاصة وإننا عشنا التغيير بعد ولادة الدولة، والمجتمع في الإمارات من المجتمعات التي تتعرض بشكل مستمر إلى سلسلة من التغييرات نتيجة حداثته من جهة وخروجه المفاجئ من مجتمع الصيد والبداوة إلى مجتمع مدني دخلت فيه أحدث التكنولوجيا بشكل كثيف وموزع على كافة مناحي الحياة، وهو مجتمع متحرك يمر بعدد من مراحل التحول في بيئته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، خاصة وهو مجتمع منفتح على كل فضاءات العالم، ويستقبل كل ثقافات الشعوب وعاداتهم وتقاليدهم وحياتهم، ويحاول أن يحافظ على تقاليده وأصولة، مع الاستفادة من الرياح التي تهب عليه..إضافة إلى أن موارد النفط وظفت بشكل واضح لبناء دولة خدمات حديثة ومؤسسات عاملة. وخلال فترة قصيرة تجاوز المجتمع مراحل عديدة من تطوره.يقول د. محمد عبد الله المطوع "قد واكبت التنمية جملة من التغيرات الاجتماعية حيث أن تنفيذ تلك الخطط التنموية قد عجل في إحداث تغييرات في البيئة التحتية ، وبالتالي في البيئة الفوقية للمجتمع، فإن ارتفاع أعداد المتعلمات من المواطنات قد ساهم في ترسيخ قيم اجتماعية جديدة"[٧]، ولكن هل فعلاً حلت هذه القيم

الجديدة محل القيم السائدة في مجتمع الصيد على الرغم من خروج العديد من النساء إلى ميادين العمل المختلفة؟

هذا هو السؤال الذي تحاول هذه الدراسة أن تجيب عليه من خلال النتاج الإبداعي، الذي هو بلا شك انعكاس لكل العلاقات والصراعات الاجتماعية، ويصبح من غير المعقول أن تتجاوز انعكاسات الإبداع للواقع، ولابد هنا من التعرف على حالة المرأة بالذات وطبيعة علاقتها مع مجتمعها قبل وبعد تأسيس الدولة، وإلى أي مدى أثرت هذه التغيرات على العلاقات بين الرجل والمرأة فحسب، بل وأثر ذلك في سيرة المرأة من خلال ما أنتجه المبدع بالذات الذي هو انعكاس لمجتمعه. وبالتالي إلى أي مدى أثرت هذه التغيرات على ذهنية وتفكير الكاتب نفسه، الأمر الذي يجعلنا نغوص في تلك العلاقات التي تشد المرأة إلى مجتمعها. لندرك لاحقاً العلاقات التي يطرحها الكُتاب وفق منظور سوسيولوجي أكاديمي.. ونحن هنا ندرك أن ثمة علاقة جدلية تربط المنتج الفكري والواقع الذي يعيشه المنتج، أو كما يقول الدكتور رعد عبد الجليل جواد (بمعنى التأثير والتأثر، فبمقدار ما يؤثر الظرف الموضوعي القائم على هذا

الإنتاج في زاويتي التحضير والإعداد وبالتالي الانتقائية الفنية والعرض، فإن هذا المنتوج يلعب دوراً تفسيرياً من حيث إيجاد حالة التراكم الكمي الخالق للتحول النوعي في أنماط السلوك الذهني وإيجاد وخلق حالة الوعي الجديد التغييري، ومن هنا يكتسب المنتوج الفكري المنهج أهمية خاصة في إحداث النقلة الموضوعية خاصة في المجتمعات المتغيرة التي تعيش حالة التحول من نمط إنتاجي إلى نمط آخر[٨]

• المرأة والتغيرات الاجتماعية في الإمارات :

لقد أثرت التغيرات الاجتماعية في المرأة أكثر من غيرها وبشكل مباشر، وذلك لأنها المجس الحقيقي للمجتمع ومرآته التي تنعكس عليها كل المتغيرات، وهي المقياس الحقيقي لمدى التقدم، أو التأخر، أو بالتعبير الأدق "المقياس إلى حجم المتغيرات في المجتمع"، وقد واجهت المرأة العديد من الصراعات والمواجهات في عصر ما قبل الدولة مثلما كانت هي البوتقة التي مرت عليها تلك التحولات، لقد كانت خط المجتمع الأول في مواجهة التحديات بكافة نواحي الحياة، الاجتماعية،

والاقتصادية، والسياسية، والثقافية، والتعليمية..بل والمهنية أيضاً.

فالمرأة في مجتمع ما قبل الدولة كانت تعاني من حياة فيها العديد من التناقضات، فمجتمع الصيد كان يعتمد عليها بشكل أساسي في مؤسسة الأسرة، وهي العامل الرئيسي والعمود الفقري لهذه المؤسسة خاصة في غياب الرجل، رب الأسرة في إطار الإبحار لأشهر بحثاً عن اللؤلؤ، أو في صيد السمك الذي يضطره للغياب لأيام معدودة،أو للتجارة.. وكل هذه الحالات تحتاج إلى غياب الرجل عن بيته، ومجتمعه، فإن تلك الرحلات وإن اختلفت أهدافها كانت تحتاج إلى وقت طويل يتجاوز أحياناً أشهر عديدة، إضافة إلى المخاطر التي كان يتعرض لها البحارة، وموت الكثير منهم في تلك الرحلات، أو عدم عودة بعضهم لأسباب مختلفة، وفي كل الحالات كانت المرأة هي الواجهة للتصدي لحماية الأسرة وتعويض رجلها، وعلى الرغم من هذا الدور الكبير الذي كانت تمارسه فعلياً في الحياة اليومية إلا أنها كانت مسحوقة على المستوى الاجتماعي، وهامشية لا في أدوارها الأساسية بل وحتى كونها

إنسانة لها حقوق موازية لحق الرجل الذي كان وما زال يتحكم بها وبمصيرها،(إن الوضع الاجتماعي الذي كانت تعيشه المرأة في الإمارات في فترة ما قبل التغيير يتسم بنوع من التناقض في بعض جوانبه، فبالرغم من أنها كانت صاحبة الدور الاقتصادي الأساسي في حياة الأسرة إلا أنها كانت على المستوى الاجتماعي تميل إلى تهميش دورها)[٩].

وإذا ما قارنا بين ما عانته المرأة في مجتمع ما قبل الدولة وما بعد ذلك، سنجد أنها تعاني في كل الحالات، وفي المجتمعين وإن اختلفت تلك المعاناة باختلاف الحياة ووسائل الإنتاج، وما طرأ على الدولة من متغيرات أساسية بما في ذلك النظم والقوانين واللوائح الجديدة التي تنظم الحياة الجديدة التي أوجدتها تلك التحولات، فعلى سبيل المثال فإن المرأة في المجتمع الحديث لم تأخذ دورها كاملاً كمساهمة حقيقية في تحمل عبء العمل، وما زالت نسبتها ضئيلة إلى جانب نسبة مشاركة الرجل على الرغم من الحاجة الفعلية لها كقوة عمل تستطيع أن تحل العديد من التركيبة السكانية المعقدة والخطيرة التي تمر بها الدولة ، ولقد أكدت عشرات الدراسات على هذه

النقطة الأساسية نذكر منها مقولة للدكتور "عبد الباسط عبد المعطي" (على الرغم من الثورة التعليمية في منطقة الخليج العربي والحاجة إلى أيدٍ عاملة اللتين أدتا إلى تدفق كبير للعمال الأجانب، فإن المرأة ما زالت كمساهمة محتملة في القوة العاملة موضوع إهمال وموردا ًغير مستغل)[10]، ويلتقي معه الدكتور "محمد عبد الله المطوع" إذ يقول أيضا ً(إن نسبة مشاركة المرأة في العمل لا تزال دون المستوى المطلوب وفي الواقع إن هذا أمر متوقع ويحتاج إلى فترة طويلة وبخاصة في ظل مجتمعات تمر بمراحل تغير اجتماعي وتطور سياسي من التقليدية إلى الحديثة)[11].

إن المرأة هي أساس الاهتمام والدراسة في مجمل التغيرات التي تطرأ على المجتمعات وخاصة في دولة الإمارات العربية المتحدة..فالقيود التي كان يفرضها مجتمع الصيد عديدة ومعقدة ومترسخة في ذهن الإنسان، وفيها العديد من الخطوط الحمراء التي لا يسمح تجاوزها أو الحديث عنها لارتباطاتها الدينية والعقائدية والمجتمعية التي رسخت مكانها تقاليد يصعب تغييرها أو الحديث عن تغييرها، لقد عانت المرأة كثيرا ًمن

ظروف حياتية صعبة وقيود كانت تعتبر سجناً حقيقياً ينفذ إلى داخل المرأة كإنسانة.. بل إن العادات والتقاليد كانت لا تسمح للمرأة أن تخرج من دارها حتى للزيارة العامة.. تقول الدكتورة "موزة غباش" (تتقيد المرأة بعادات أهلها في اللباس والخروج من المنزل وزيارة الجيران، فخروجها من المنزل لم يكن إلا للأرحام كأم وخالة وأخت، ولا تخرج في زيارة عادة إلا بعد أن تلد الأولاد في بيت زوجها، ثم تملك حق الزيارة في العزاء والتهنئة، ولا تملك الحرية إلا امرأة ذات شخصية مرموقة لشخصيتها البارزة وأخلاقها النادرة[١٢]، وإذا كان هذا حال المرأة في عصر مضى وانقضى،وجاء مجتمع جديد متفتح على الثقافات والمدنيات والحضارات، وفضاء غير مراقب حتى إعلامياً، إذ يستطيع أي إنسان الحصول على كافة المحطات الفضائية في جميع أنحاء العالم، مجتمع يمثل نموذجاً في أسلوب الانفتاح على العالم.. ورغم كل ذلك فالصراعات ما زالت قائمة في النظرة إلى المرأة، وما زال العديد من أبناء المجتمع يغلقون على نسائهم، ويعاملونهن بنفس الأساليب لمجتمع ما قبل النفط، بل أن بعض الخطوط الحمراء زادت عن حدها المعقول واتخذت أساليب جديدة في الحد من أهمية

المــرأة لا علــى مستوى مشاركتها في العمل فحسـب، بل وعلى مستـوى حياتهـا اليومية والاجتماعية، ولقد قدم الباحثون الاجتماعيون العديد من هذه الدراسات التي أشارت بوضوح إلى هذه الصراعات التي ما زالت واضحة في المجتمع المتمدن الحديث، والذي يشكل نموذجاً للمجتمعات الشرقية الحديثة التي غزتها وسائل التكنولوجيا، وفتحت فضاءاتها على العالم المتحضر الحديث..(قضية المرأة من القضايا الهامة والحساسة في هذه المرحلة من مراحل تطور المجتمـع، وبــين الداعـين إلى تحريرهــا من القيــود الباليــة، وانطلاقها للمشاركة في واجباتها الوطنية، والداعين إلى تكبيلها بالقيود وبقائها رهينة الدور التقليدي، صراع اجتماعي لا يزال قائماً في ظل التحولات في المجتمع الإماراتي الجديد، ولكن طبيعة التغيير تفرض على أفراد المجتمع تقبل القيم الجديدة مع الأخذ بعين الاعتبار أن وعي المرأة بحقوقها وواجباتها ومساندة " الدستور المؤقت " لتلك الحقوق يحول دون العودة إلى القيم البالية والموروث عن عصور الانحطاط في المجتمع العربي بشكل عام)[١٣].

ويبقى سؤالنا الذي هو أساس هذه الدراسة، إلى أي مدى أثرت هذه المتغيرات في النتاج الإبداعي في دولة الإمارات، وتحديداً في الكتابات المسرحية، على ضوء اهتمام علماء الاجتماع بالجوانب الاجتماعية في تناولهم للتنمية ومراحلها وعلاقتها بالمرأة كعامل أساسي في هذه المتغيرات. وقد برزت في هذه الدراسات اتجاهات مختلفة تربط ما بين التنمية بأشكالها المختلفة وعملية التغير الاجتماعي، وأن النقلة الموضوعية في الحياة هي عملية اجتماعية هدفت إلى تغيير واضح وحقيقي ومؤثر في الأطر السائدة، نقلت المجتمع القديم إلى مجتمع حديث متفاعل وقادر على التعايش والحياة مع العالم المتمدن، إذ أصبح الكون قرية صغيرة بفعل كل وسائل التقنيات الحديثة التي توفرت في الإمارات، وبالتالي فإن هذا المجتمع يحاول أن يلحق بالركب الحضاري في عالم المتغيرات الجديد لأنه هو أيضاً مجتمع متغير غير ثابت نسبياً، وإزاء كل هذه المتغيرات نعود إلى سؤالنا الذي سيظل نقطة أساس لهذه الدراسة.

كيف تعامل المبدعون المسرحيون مع المرأة في كتاباتهم المسرحية، خاصة وأنهم جميعاً ولدوا مع تأسيس الدولة الحديثة

وتعلموا في الجامعات الحديثة، وعاصروا التحولات الجذرية التي حولت المجتمع من مجتمع صيد إلى مجتمع متحضر يستفيد من كافة الوسائل التقنية الحديثة، إضافة إلى أنهم عايشوا ثقافات الشعوب التي وفدت إلى المنطقة وعاداتهم وتقاليدهم.. ونتاج الإبداع وسيلة من وسائل الدفاع عن الإرث الحضاري للمنطقة والبلد، أو كما يقول مثل هندي (أسمح لكل الرياح أن تهب عليَّ..ولكن لا أسمح لها أن تقتلعني من الجذور).

القسم الثاني

• نماذج مختلفة لصور المرأة في الكتابات المسرحية :

قبل الكشف عن صور المرأة في الكتابات المسرحية في دولة الإمارات، لابد من الإشارة إلى بعض النقاط التي لها علاقة بموضوع الدراسة، ولعل من أولوياتها أنني اخترت مجموعة من الكتاب والكاتبات يمثلون السنوات العشر الأخيرة في المسرح بالإمارات، ولهم أعمار وتجارب متقاربة وغير متقاطعة، وأعمارهم تتناسب مع عمر الدولة، أي أنهم يمثلون المجتمع الحديث الذي تشكل على أنقاض مجتمعي البدو والصيد، وكل هؤلاء الشباب من الكتاب يملكون مؤهلاً جامعياً على عكس كُتّاب فترة التأسيس الذين اعتمدوا الفطرة والموهبة، لذا فإن عددهم الكبير نسبياً يشكل ظاهرة خاصة وهم يحققون نضوجاً فكرياً وفنياً نسبياً، ومحطة جديدة في مسرحنا الإماراتي، وهم على الرغم من عطائهم خلال السنوات العشر الماضية فإن صوتهم يشكل أيضاً صوتاً واعداً في مسرحنا العربي على الأقل لبعضهم، ونحن ندرك هنا أن التطورات السياسية والتحولات الاجتماعية

التي رافقت حياة هذه المجموعة من الكتّاب قد أثرت بلا شك على الأساليب الفنية، وقد نلاحظ ذلك على مستويات القص عند كتاب القصة أيضاً، خاصة وأن معظمهم يلجأ إلى الواقعية التقليدية، والعلاقة المتينة بالأفكار والاتجاهات الاجتماعية التي تحدد سمات المسرحية، وتصبح فنية الشكل مسألة ثانوية عند البعض.

ولعلنا أيضاً ندرك أن التغييرات التي حصلت في مجتمع الإمارات والانفتاح على شعوب العالم ومجيء الملايين من الباحثين عن فرص العمل، أثرت على النظرة إلى المرأة في مجتمع متحول ومتغير، ومن الطبيعي أن تنعكس هذه التحولات على الإبداع، وينعكس ذلك على الصورة التي تناول بها الكتّاب المرأة، أو بتعبير أدق "العلاقة بين المرأة والرجل" وما سادها من تحولات جذرية على أثر القفزة المادية المفاجئة[١٤].

ولابد من الإشارة أيضاً إلى أن اهتمام الكاتب المسرحي بنواحي الحياة المختلفة وصراعاتها وأحلامها وآمالها لا يعني أن يأتي ذلك على حساب فن المسرح وعلى الدراما بالذات، إنما ينبغي أن يكون مكملاً للمضمون، أو كما يقول "بليخانوف" (لغة

الأثر الأدبي وأسلوبه وتركيبه وطابعه الجمالي تتحدد بمضمونه، أي بالتصور الذي يكونه الفنان لنفسه عن الواقع، وبالتجربة التي يمتلكها وبالأيديولوجيا التي يعبر عنها في الحقب التي يدرك فيها التطور أوجهه، ويصل الفن إلى ذروة امتلائه، يؤلف الشكل والمضمون كلاً متناغماً لا فصام فيه، ومتى ما رجحت كفة المضمون عن الشكل، ومتى ما انفصل الشكل عن المضمون، يسعنا الجزم بدون أن نجازف بالخطأ أن المجتمع يمر بفترة ولادة أو انحلال)[١٥].

لقد اختلف الكتاب في تناول شخصية المرأة وأدوارها، فبعضهم اعتبرها أساساً ترتكز عليه المسرحية ، كما في المسرحيات التي سنتناولها في استنباط صورة المرأة، وسنجد أيضاً أن بعض الكتاب جعل المرأة عموداً أساسياً في صلب المسرحية، وأن المسرحية برمتها تبنى على هذا العمود، بينما اختار بعض الكُتّاب أدواراً ثانوية وهامشية تكميلية لشخوصه الأنثوية مما يدل على عدم أهمية المرأة ودورها عنده، وفي أطراف الصراع الذي خلقه فوق الخشبة وكأنه يريد أن يعكس حالة سيكولوجية متراكمة في دواخله، أو أن يبوح عن ثقافته التي ما

زالت ترتبط بالإرث المتخلف نحو المرأة، بينما اجتهد آخرون لجعل صورة المرأة صورة تزيينية بحتة، يجمل بها مشهده المسرحي، وهذا أيضاً مؤشر سلبي آخر عند بعض الكُتّاب الذي جعل منها صورة أحادية للمتعة، وهذه أيضاً انعكاس لظواهر اجتماعية نجدها ملموسة في المسرح أو حتى في بقية الأجناس الأدبية وأهمها القصة والمسرح..[ناجي الحاي] أحد أهم الأصوات الشابة التي تعمل في المسرح إخراجاً وكتابة، وفق وعي وثقافة متقدمة على جيله من الشباب..ويشكل مرحلة جديدة في الكتابة والإخراج، أو محطة من محطات العمل المسرحي لا في الإمارات فحسب بل وفي الخليج أيضاً.

معظم النساء اللواتي يطرحهن في مسرحياته من الشخصيات الهامشية أو تلك التي كتب عليها أن تخفي جنسها نزولاً عند رغبة أب يخجل أو يشعر بالعار عندما يكون قد أنجب بنتاً.

"مريم" في مسرحية "بنت عيسى" الابنة الوحيدة لأبيها، بنت مهمشة، منسية بين جدران منزلها، تعدت الأربعين، وعنست، تعاني من حكايات الناس ومواقفهم من

بنت وحيدة غير متزوجة وإن تعدت الأربعين وفقدت نضارتها..إنه مجتمع ما بعد النفط:

- : ظلموني الناس يا بويه ، ويا ليتهم ذبحوني وقطعوني، بس ما قالوا اللي قالوه، ياريتهم تذكروك واتذكروا فضلك عليهم جان الحيا أكلت وجوههم[١٦].

لكن المجتمع الجديد الذي فقد العلاقات الاجتماعية، نسي هذه البنت التي كان أبوها من أعلام مجتمع ما قبل النفط، حتى "إسماعيل" السكير لا يأتي للبيت للاطمئنان عليها بقدر تفقده لقنينة الخمر التي يخزنها في باحة الدار.

لقد انهار بيت عيسى على ابنته "مريم"، إنه دلالة واضحة على انهيار قيم مجتمع انتهى وظهر مجتمع جديد على أنقاضه. وهي أيضاً خربة مثل دارها ما دامت لم تستطع أن تتعايش مع العالم الذي يموج ويتحرك ويتغير خارج بيتها القديم والذي تجاوز "مريم"، وقد ظلت تعتقد أن العالم خارج جدران منزلها الخرب ظل كما هو أيام أبوها "عيسى" الذي تفتخر به وبكرمه وبضيافته وحكمته ودوره الفاعل في المجتمع

المنهار..بل حتى حبيبها الذي كانت تحلم به قد تركها ليندمج في العالم الجديد، ورغم ذلك تحاول أن تجد له المبررات لتركها وعدم الزواج منها.

- مريم: من يومها ما شفته، بس عرفت إنه ما قدر يتحمل وسار يدرس بره ، ورجع وصار مدير شركة عودة.

- إسماعيل: (باستهزاء) يفكر فيني ويحبني؟ واللي يفكر في واحد قلبه ما يقرصه ، ما يقوله ابغي أشوف حبيبي ولو دقيقة.

إنت لين متى بتمين عايشة في الأحلام، لين متى بتمين تتريين هذا الفارس اللي بيبج على حصان أبيض.

افتحي عيونك زين وشوفي الدنيا شقا ماشية؟[١٧].

إن "ناجي الحاي" يدين المجتمع الجديد الذي فقد توازنه، وانهارت دعائمه وقيمه وأخلاقه، وأصبح مجتمعاً انهزامياً حتى في العلاقات الإنسانية بين المرأة والرجل، بين الحبيب والحبيبة، مريم بنت مهزومة لم تستطع أن تقف أمام تيار الحداثة الجديد، بل لم تستطع أن تواجه الوجه المتخاذل

عند "إسماعيل" السكران، بنت مسحوقة في مجتمع تطورت قشرته واكتست بألوان قوس قزح، وظل المجتمع يعاني في دواخله دون أن يستطيع أن يتحرر فعلاً وبعمق، بل لقد شوهوا قشرته ولونوها بألوان جديدة خارجة عن اللون الأساسي الذي لم تستطع مريم أن تتعايش معه.

ويواصل " ناجيَ الحاي " في اختيار شخصيات مسرحياته من الطبقات المسحوقة، وهذه مسرحية (حبة رمل)، كل شخوصها من طبقة واحدة (الماس، وعلياء) كلاهما من طبقة اجتماعية مسحوقة ومهمشة، بل ويشعران بالفروقات العنصرية وهم في مجتمع الصيد الذي كان يمتاز بالتمايز العنصري، "فعلياء" كأي بنت في مجتمع ذكوري مغلق ليس من حقها اختيار شريك حياتها، كما أنها لا يمكن أن ترفض طلب والدها، ويحرم عليها الحب، لأنه ليس عيباً فحسب، بل جريمة لابد من العقاب عليها، ورفض طلب الأب جريمة أخرى نتاجها عقاب البنت بالضرب.

– بو علياء : أنا قلت تاخذين سيف يعني تاخذينه.

– علياء : لا.

- بو علياء : وتردين عليّ بعد، يا خسارة التربية فيج، أنا ما عندي بنات يردون عليَّ، وأنا وافقت على سيف واعتبري نفسج من الحين مخطوبة له.

- علياء : لا.

(يبادر الأب بضرب ابنته)[18].

وإذا كان الماس يمثل شكل التميز العنصري، فإن اسمه له دلالته، فالاسم (الماس) محتكر للسود في منطقة الخليج، لا يتسمى به إلا السود، وكروره هي الأخرى مسحوقة مسلوبة الإرادة، داسوا على كل عواطفها وأحاسيسها .. وظلت أسيرة تحت رحمة " بوعلياء " وغيره.

إنه مجتمع قاسٍ يقضي على كل أحلام وإرادة وأحاسيس نسائه، مجتمع يدفن النساء على طريقته الخاصة / يوئد فيهن الأحلام والأحاسيس ، ولعله استمرار لموقف جاهلي ضد المرأة.

- كروره : حبيت يا بنيتي لكن شو فايدة الحب لما يكون مسجون فينا، شنو فايدة الحب إذا تصير ضلوعنا قضبانه تمنعه من الحرية، شو فايدته، إحنا انكتب علينا الشقا ، لا تضيعين نفسج بنفسج.

وتقول "كروره" في مكان آخر معتذرة لأنها عاجزة مسحوقة سجنت نفسها مضطرة ووضعت كل حياتها تحت رحمة الرجل السيد.

- كروره : سامحوني يا عيالي: سامحني يا ربي، ما كنت ناوية أقول، بس لساني زل من كثر القهر والعذاب، وانا عايشة في وسط النار ما في حد سألني أنا منو رغم اني شايلة كل الناس في عيوني، سامحيني يا عليا، عذابج أنا خطيته، وفراقك بالماس أنا رسمته، عشنا أنا وانت أكثر من أم وولد، جذورنا عافت الأرض وبنت لها في السما دروب، سامحيني، سامحوني، أنا السبب[19].

وإذا كان "ناجي الحاي" قد طرح في أكثر من نص مسرحي شخوصه المهشمة المسحوقة، ذات الصراع العنصري والطبقي..فإن القاصة "مريم جمعة فرج" هي الأخرى تقدم لنا في قصصها ذات الشخصيات المنبوذة والمسحوقة والتي تعاني من لونها وطبقتها في مجتمع الغوص الذي كان مثالاً لمجتمع الطبقات والعنصريات[20]، إلا أن "ناجي الحاي" يعكس معادلته

في مسرحية (زكريا حبيبي) ويقدم لنا شخصية "زليخة"، امرأة متسلطة جبارة تنتقم من زكريا بعد أن يصبح عجوزاً، ويتقاعد عن العمل، وتبدأ في محاسبته وتقريعه ومحاكمته ومعاقبته على ما فعله بها أيام زمان ومواقفه منها، إنه التحول الجديد في المجتمع، ومحاولة محاكمة العناصر الجديدة لمنطلقات الحياة الماضية، إننا أمام تصفية لمواقف سابقة.

"وزليخة" على الرغم من طغيانها الجديد، وتسلطها، وتجبرها، فهي في الأصل امرأة مسحوقة في مجتمعها السابق، إنه التشويه الذي جاء مع المتغيرات التي طرأت على المجتمع، "زكريا" يحاول أن يراجع أيام شبابه، و "زليخة" تواجهه بالتهديد.

- زكريا : اترين ، تحيدين يوم نسير السينمه، نشوف أبي فوق الشجرة، يا سلام عليه من فيلم (يغني) قاضي البلاج يا قاضي ، الناس محتشرة ويا الفلم وانتي بكشمتج ما تشوفين عدل، تجدمين راسج جنج بوطليلي ومآذتني منو هذا ومنو هادي، ما خليتيني استانس . انا كان ودي اقوم أرقص (اغني) قاضي

البلاج يا قاضي..والا نادية لطفي يا ربي عليها شو سوت .

- زليخــــة : انــت بتسـكت والا أفــرك بهــا لسـجين اللــي في ايديه[٢١].

إن جـبروت "زليخـة" جعلـها تحـرم زكريـا مـن خلفـة الأولاد، عاشت معه طيلة حياتـه تخدعـه بأخـذ موانـع الحمـل الشعبية سراً، حتى جاءت تلك الساعة من نهايات العمر لتعذبه بالإعلان عن هذه الحالـة، وبعـد فـوات الفرصـة وبلوغـه وإياهـا سنوات اليأس والعجز.

إن " زليخة " مثال للمرأة التي عايشت مجتمعـي الصـيد وتقاليده، وبين مجتمع الانفتاح الذي منحها قوة جديدة شرسة، وروح استغلالية حتى أمام زوجهـا الـتي عاشـت معـه حياتهـا، إنها تريد أن تثأر للأيام التي خضعت لذلك المجتمع وقوانينـه، ولعلنا في استرجاع بعض حوارات "زليخة" "لزكريا" دلـيلاً علـى شخصيتها المركبة المزدوجة.

- : إنت أناني، سافل، حقير...(ص ٢٩).

- : إنــت وأمــك مــن طينـــة واحــدة، كلكــم جــذابين، مجرمين... (ص ٣١).
- : يا للي ما تستحي ولا تخجل، عنبوك استح، قـاصٍّ علي كـل هـا لسنين وانـا اقـول مـا عليـه اتحملـه، طلعت جذاب. يا لحرامي...(ص ٣٥).
- :أنـــا أحســـن منـــك ومـــن طوايفـــك يـــا لخايس...(ص٣٥)[٢٢].

وإذا كان "ناجي الحاي" في معظم مسرحياته يختـار تلـك الشخصيات المهمشـة المسحوقة، فإنـه في مسـرحية (مـا كـان لاحمد بنت سليمان) يدين مجتمع الصيد ويبني مسـرحيته آنفـة الذكر على النظرة الدونية للمرأة في مجتمع يـرى أن المـرأة كـائن متخلف، بل تزرع مبادئ وقيم هذا المجتمع في ذهن المرأة ذاتهـا تجاه جنسـها، فـإن المـرأة ذاتهـا تشـارك في وئـد المـرأة وكأنهـا حيوان من أجل الولد الذكر، وهذا جـزء مـن إرث ديـني بمـا في ذلك نظرة الدين إلى المرأة في الإرث سواء كان عن أبيها أو حينما لا يكون للأب غـير البنـات، إلى جانـب النظـرة الاجتماعيـة إلى الرجولة والذكورة المرتبطة بخلفة الولد..إن حكم المجتمع قـاسٍ

علـى الرجـل الـذي لا يخلـف ولـداً، أو الـذي يتحـدد نسـله بالبنات.

- الريال اللي ما يبيب ريابيل مب ريال.

- ابو البنـات مالـــه مكان بين الريابيل.

- من خلف ما مات.

- الولد ذخر وسند.

- سليمـــان : وانا مالي ولد، مالي سند في هالـدنيا، كـل مـا أزرع ما احصل غير اليباس. ارضي صبخه مـا يابـت لـي غـير الشـقا وبـذر مسـموم، لا فـاد فيهـا مطـر ولا ارتجـي منهـا عـون، أنـا ريـال مـن صـلب أشـد الريابيل، لازم يكون لي ولـد، ومـب أي ولـد، ولـد يكون يسوى بلد، لـو ازرع ضـلوعي واخلـي عروقـي تضرب في الصخر، لو ارويها بدمي بس لازم يكـون عندي ولد، لازم يكون عندي ولد.[٣٣]

إن مجتمع الغوص قسى كثيراً علـى المـرأة، حتـى نعتهـا بالنحس حينما لا تلد ذكراً. ومنذ أن ينشأ الجـنين في بطـن أمـه

يبدأ التمييز بين الذكر والأنثى، وتتوالى أحداث تلك التميزات والفروقات بين الذكر والأنثى. وتقول "د. موزة غباش" في هذا السياق (إن هناك مجموعة كبيرة من الممارسات والعادات والمعتقدات والمأثورات من الحكم ، والأمثال والأقوال والتي جميعها ميزت بين الجنسين وقست على المرأة وحرمتها من أبسط الحقوق وأعطت كل الحقوق للرجل).[٢٤] وقد تطورت هذه المواقف والنظرة الاجتماعية إلى درجة حرمان الأب من حضور زواج ابنته لأنه عيب اجتماعي.

والمسرحية آنفة الذكر كلها مبنية على اضطهاد الجنس الآخر في مجتمع ما قبل النفط، وهي تتماشى مع ذلك المجتمع وتمثله خير تمثيل، وإن كتبت في عصر التحولات، وقد حاول الكاتب أن يبتعد عن تهمة التورط بالتغني بذلك المجتمع لأنه يعي حدود العلاقة الإنسانية بين الجنسين ويتميز برؤى ووعي يساعدانه على اتخاذ موقف محايد على الأقل إن لم يكن منتمياً لعقلية جديدة متنورة ترفض أساس هذا الاضطهاد اللا إنساني.

لقد انتشرت عادة إخفاء المولود الذكر، أو الأنثى، لأسباب تتعلق في المفارقة بين الجنسين، فإخفاء الولد الذكر

يبنى على الخوف من "الحسد"، أما إخفاء جنس المولودة الأنثى فيأتي نتيجة الشعور "بالدونية" والعار، تقول "د. موزة غباش" (يتم اخفاء المولود الذكر ويتم الإعلان عنه على أنه أنثى خوفاً عليه من الحسد)[٢٥]. وقد انعكس ذلك في الموروث الشعبي وفي أغاني المهد التي كانت شائعة حينذاك.

يا ام الولد حسها يلالي صوتها على الجيران عالي

يوم قالولي بنية اظلمت الدنيا عليّ

ويوم قالولي غلام اشتد عودي واستقام

وقد بنى "ناجي الحاي" مسرحيته على عادة كانت شائعة في المجتمع القديم في إخفاء جنس المولودة كما ذكرت وتذكر الدكتورة "موزة غباش" أيضاً (هناك من الأفكار والمضامين السلبية منها مثلاً: إذا انجبت الأم أنثى أساء ذلك للأب وأخفى المولودة حتى لا يتعرض للإهانة من الأهل والأقارب)[٢٦]. واستطاع أن ينقل لنا صورة غاية في الدقة لنظرة المجتمع الدونية نحو المرأة السائدة في مجتمعات الصيد، واضطهاد المرأة الأم التي لا تنجب الأولاد، بل وما تلك العادة إلا صورة واضحة ونتيجة لهذا الموقف ، وأحمد الأنثى التي سماها الأب باسم ذكر تظل

هجينة لا تعرف جنسها، فالمولودة أحمد مثلما الأم كلاهما ضحية المجتمع، ورجل لا يستطيع نسيان ذكورته وذكورة أبيه ويحتاج إلى ذكر من بعده يؤكد ذكورته في مجتمع ذكوري ديكتاتوري، يسحق المرأة في أي من مراكزها الإنسانية ، وعلى النساء أن يقبلن بانسحاقهن في الدار دون الالتفات إلى إنسانيتهن بل وحياتهن أيضاً. إن التسلط الذكوري بلغ ذروته في الإصرار على أن يكون المولود ذكراً حتى لو كان بنتاً.

- سليمان : أهم شيء الولد.

- حليمة : أي ولد. عنبوك انته ما تخاف الله، حرمتك بين الحياة والموت وانت يالس تحاتي الولد.

- سليمان : هيه احاتي الولد. صار لي عشر سنين وأنا اترياه.

- حليمة : وانت الحين شو دراك ان اللي ييي ولد مب يمكن تكون....

- سليمان : أنا قلت ولد يعني ولد..اسمعي يا حلوم ، وأنتي بعد يا غديجة..ما في داعي أذكركم باللي اتفقنا عليه، ما دام أنا قلت ولد يعني ولد، واياني واياكم اسمع منكم غير هاالكلام)[٣٧].

إن الأب سليمان المتسلط لم يضطهد الأم فحسب بل ذبح ابنته التي ولدت والتي حرمها من جنسها وحريتها وحبسها بعيداً عن أعين الناس بما في ذلك أقرب الناس لها..اخواتها وخالاتها وعماتها..إنه منتهى التجبر والانحطاط، وإذا كانت الأم "موزة" تقبل بما حل بها من عبودية وتسلط وهيمنة ذكورية فإنها تعكس معاناة ابنتها (أحمد) التي لا تعرف حتى جنسها.

- موزة : تعبان ولا تعبانة كله واحد، هاذي يالسه تموت كل يوم، ضيعتها ذبحتها وذبحت الأنثى اللي داخلها، مسخ، لا تدري هي ولد ولا بنت والا شو من مصيبة ، تسألني وما اعرف أرد عليها، يا ترى انته حاس بعذابها، حاس باللي سويته فيها، حتى خواتها اللي هن خواتها للحين ما قدرت تحفظ وجوههن، تشوفهن وما تدري إذا هن خواتها والا بنات الجيران، خليتها تكرههن لأنها إذا طلعت في الحوش خواتها يركضن ويسيرن حجرهن، عايشة بروحها وحيدة باحاسيس ملخبطة، حرام اللي سويته فيها..حرام عليك.

– سليمــــان : عيل مب حرام يكون عندي ولد.

– مــــــوزة : بالطريقة هاذي؟

– سليمــــان : كنـت ابغيـه بـأي طريقـة ومـا لقيـت جـدامي غـير هذي)[٢٨].

إن الضـحية الأولى هــي "أحمـد" لكـن إلى متـى، متـى تستعيد حريتهـا وتصـبح زهـرة، أفي مـوت الأب سـليمان نهايـة لعصر أراد الكاتب أن يشير له مبشراً بعصر التحـولات الجديـدة والعلاقات الإنسانية السوية، ولكن مـن يسـتطيع أن يخـرج مـن الشـرنقة سـالماً. "مـوزة" الـتي عاشـت طيلـة حياتهـا مسـحوقة ومذلولة ومسجونة، أم أبنتها التي أصبحت "زهرة" بعد أن كـان اسمها (أحمـد)، كيـف لهـا أن تعـيش جنسـها الجديـد والـذي اكتشفت فجأة أنها أنثى، لقد جـاءت حريتهـا متـأخرة، ولكـن المؤلف حاول أن يمنحها مزيداً من الحرية ليطلقهـا في المجتمـع الجديد وكأنه يبشر به..ولكن كيف لها أن تتعايش مع كل هـذه التحولات التي لم تترك جسدها ولا إنسانيتها ولا شعورها..إننـا إزاء مجتمع يتهـاوى بكـل قيمـه وعاداتـه وتقاليـده، لقـد أعلـن المؤلف في نهاية المسرحية موقفه بوضوح ورفض كل أشـكال هـذا

التسلط (كان اسمها أحمد، كانت الشمس وكنا إحنا الجذبه الكبرى، أحمد بنت سليمان هلت والنور ترس الدار، ضيوعها عيال الحرام، رفسوا النعمة..وقالوا الولد يسوى بلد..شتتوها في البراري..وقالوا الولد يسوى بلد..الولد يسوى بلد..جذب اللي قالوه، لا تصدقونهم..مب كل ولد يسوى بلد)[٢٩].

أما الكاتب الآخر الذي يشكل هو الآخر أهمية في مسرح الإمارات، "سالم الحتاوي" فقد تناول المرأة في أشكال وصور مختلفة عن زميله "الحاي". ففي مسرحية "عرج السواحل" يقدم لنا صورة أخرى لامرأة هامشية أيضاً، ولكن هامشية مزدوجة في الشخصية داخل النص المسرحي، وفي بناء النص وهو هنا يستطيع أن يلغي دورها بالإشارة إليها فقط دون أن تؤثر بالبناء أو بالسياق العام للنص، وكان الكاتب أوجدها هنا لاستكمال شخصية "عتيق"، والإشارة إلى أنها زوجته التي أصبحت من أملاك غريمه "بو سجين" ، وتجدني هنا استعمل لفظة "أملاك" وإشارتي لها دلالتها في أنه لم تكن هنا أكثر من سلعة انتقلت ملكيتها من "عتيق" إلى "بو سجين" بعد أن انتصر الأخير بقوته، تماماً كما تنتقل ملكية العنزة، أو البيت،

ودلالة أخرى على جبن وخيبة وتخاذل " عتيق" الذي لم يدافع عن زوجته التي هي لباسه وهو لباس لها كما جاء في ديننا الإسلامي الحنيف، وهنا سؤال يطرح نفسه، هل أن التقاليد تجاوزت تعاليم الدين الحنيف إلى درجة ما عاد الفرد يقدر قيمة المرأة التي تمنحه حياتها وشبابها. وهي في مكان آخر أمه أو أخته أو ابنته؟

- قماشـــة : هذا اللي الله قدرك عليه، بو سجين قام يتراولك في كل شي جدامك، ما قدرت إلا على هذه البهيمة اللي لا حول لها ولا قوة)[٣٠].

ويواصل "سالم الحتاوي" في اختيار امرأة هامشية أخرى في مسرحيته الموسومة "زمزمية" امرأة مسلوبة الحرية والإرادة، مستغلة حتى العظم، لا حرية لها حتى في تناول عشائها بدون إذن سيدها الزوج الذي يعود إلى بيته عند الفجر.

- عبـد الله : شقايل تتعشين من دون شوري ها؟ والا فاكرة نفسج إنتي ريال البيت.

إنتي جزء من ممتلكاتي ونا بس لي حق التصرف بيج..

أو يقول في مكان آخر..

- : **غصباً عليج.. أنا اشتري وابيع فيج متى ما ابي.**

ويصل إلى ذروته في سحقه للزوجة وإهانتها. بل إهانة كل نساء الكون.

- : **فلوسي تكفيني اشتري وحده غيرج، وأدوسها بريولي مثل ما دستج)[٣١].**

هذه الصورة التي تكررت عند "ناجي الحاي" مثلما تكررت عند "سالم الحتاوي" ، بل وتكررت في الكتابات القصصية لدى العديد من كتاب القصة في الإمارات، وقد انعكست هذه الصورة لا على الأعمال الإبداعية فحسب بل واتخذت طريقها إلى القانون ذاته، وقد ذكرت "د. موزة غباش" ذلك في كتابها "دراسات في التراث الشعبي لمجتمع الإمارات" (نشير إلى حق الدية كمثال نستدل به على شكل من أشكال المفاضلة بين الرجل والمرأة على حالة الخصم والإضافة فتخرج التشريعات القانونية أن دية المقتول بالخطأ هي "١٥٠ ألف درهم"، ولكن يأتي التطبيق الشرعي في محاكم الدولة منتقصاً دية المرأة إلى النصف.. وهنا نلاحظ قمة التميز، ففي هذا الموقف

الإنساني نشهد صورة الظلم الاجتماعي عند تقييم روح المرأة بنصف روح الرجل)[٣٢].

في مسرحية "زمزمية" ، نجد مفارقة عجيبة فنرى أن "شيخوه" تبقى وحيدة دون معين حتى من أمها التي تقف ضدها وتنتصر للتعسف والاضطهاد الذكوري – الاجتماعي.

وفي مسرحيات أخرى يهرب "سالم الحتاوي" من الواقع المأزوم الذي لا يستطيع أن يتجاوزه إلى الحلم. ففي مسرحيته (أحلام مسعود) "خزينة" هي حلم "مسعود" وهي ابنة عمه، هي مجرد حلم رغم أنها تهادن المجتمع في املاءاته، تماماً كما نرى سياق قصص العشق العربية القديمة، فعلاقة الحب بين "خزينة ومسعود" المنبوذ من أهله وعشيرته، ولكن "خزينة" تتلمس سلبيتها مثل الأخريات، لا تريد أن ترفض أو تنتفض، وتتقبل حكم الأهل لتسميه بعد ذلك "حكم القدر"، وكأن الله سبحانه وتعالى لا يسمح لنا أن نحكم عقولنا، ونرفض ما لا يناسبنا .

– خزينه : أبوي وما أقدر أخالفه.

ومسعود هو الآخر لا يبقى من خزينة إلا صورة حالمة يتذكرها كلما أراد أن يخفف بعض ضغوطات يحسها وهو يعاني من عمله كفراش، نعود هنا إلى الصراع الطبقي – العنصري. حيث يتركز عنده الشعور بالنقص من عمله ومن رفض والده الاعتراف به كونه ابناً لأم سوداء. هي بقايا من مجتمع القـــرن الذي انتهى في بداية القرن الماضي، مسعود المنبوذ من أهله وعشيرته، وخزينة التي أصبحت مجرد حلم بعيد المنال يتشبث به هروباً من واقع متدنٍ، إلا أن المقارنة الأكثر استغراباً أن "خزينة" حينما تكسر طوقها وتخرج عن قيم وقيود القبيلة تجد نفسها وحيدة أمام قرارها. حتى "مسعود" الذي هربت من أجله يقابلها ببرود، ويرفض الاقتران بها لأنه لا يريد أن يكسر قيم المجتمع واصفاد القبيلة وتقاليدها وأعرافها، وتضطر أن تعود إلى السجن وإلى سجانها تتحمل وحدها العقاب، وهذا موقف ليس غريباً، ففي تراثنا العربي الكثير من هذه القصص والحكايات، وانعكاساتها على التراث الغنائي والأمثال.

خزينه ومسعود..هي (عنتر وعبلة) معاصرة ولكن بدون كل تلك المغامرات التي سلبت عقولنا أيام صبانا.

"سالم الحتاوي" وجد في الحلم أكثر من حل لأزماته التي يريد أن يجسدها على الخشبة في "الملة" يلجأ إلى الحلم أيضاً "أم ناصر" هي حلم آخر أو بالأحرى رمز تخرج من إطار الحلم إلى رمز يحاول أن يسقطه ، لذا تراها تارة تكون الوطن،وتارة الأم التي تضحي بلا مقابل، وأخرى الزوجة المثالية، هي المرأة في النهاية التي أراد أن يقول إنه هو الآخر يقدسها لأنها أمه أو أخته أو حبيبته، وهي الوطن والأرض، ولكني أجد أنه هنا يشعر بغربة مؤلمة خاصة حينما يتحول رمز الوطن إلى حلم على أنه في مسرحية " ليلة الزفاف" يقدم لنا شخصية "شيخة" امرأة بحر، أو هي البحر، رمزان لواقع واحد، امرأة على ضعفها تمتلك قوة عجيبة، تارة تجدها رومانسية في نجواها وحوارها وأخرى تجدها ذئبة مفترسة، أو عاصفة بحر هوجاء، أو هي على حد تعبير المؤلف ((العصا اللي بغيت تكسر بها راس عيال الفريح والبحر)) وسرعان ما نجدها في مكان آخر مسحوقة يمارس "عبيد" رجولته عليها ويطردها ليلة زفافها لأنها شككت برجولته، والرجولة عند امرأة البحر هي الغوص في أعماق البحار بحثاً عن اللؤلؤ، والوقوف بوجه العاصفة. الرجولة عند "شيخة" أن يصارع الريح ويقاتل الحيتان والجن والمردة وكل

أساطير البحر التي تهاجم السفن وتحطم هياكلها وتلتهم بحارتها.

- إذن من هي شيخة في مسرحية ليلة الزفاف؟
- أين تقف هذه المرأة؟
- هل هي ضعيفة مسحوقة؟
- أم هي المرأة القاسية كالبحر التي تجرؤ لتقول لعريسها في ليلة دخلتها إنه ليس رجلاً لأنه هرب أمام أول تجربة له في البحر. إنه ابن النوخذة الكبير، لكنه انهزم وهرب، والمرأة لا تحب الضعاف ولا تعشق النعاج، إنه انعكاس لمفهوم الرجولة في مجتمع الصيد الذي لا يستطيع أن يعيش به المتخاذلون فهو مجتمع صعب.. والأصعب منه هذه البيئة التي لا ترحم الأقوياء، فما بالك بالضعفاء والمتخاذلين؟.

وفي انتقالنا إلى كاتبة تجمع ما بين الكتابة المسرحية والقصص القصيرة (باسمة محمد يونس) نجدها هي الأخرى لا تختلف عن سابقيها من زميلاتها، فهي أيضاً في مسرحية "البديل" تطرح لنا امرأة هامشية أخرى يمكن الاستغناء عنها

لأنها شخصية مساعدة "سلام"، وهي لا تمتلك توصيفاً لشخصيتها، فقط تعرف أنها شابة جميلة في العشرينات، وسرعان ما تبين لنا أنها مذبوحة من قبل شخصية "السيد" المحورية وهي ضحية من ضحاياه.

- : ألا تعلم أنك ذبحتني، أنا الآن محطمة، امرأة تعسة مجروحة لا تعرف من حياتها إلا مذاق الألم والحزن والدموع[٣٣].

ثم نكتشف أنها تعرضت إلى نفس حكايات الشخصيات النسوية اللواتي طرحناها في المسرحيات السابقة: فقد شهر بها، رغم أنها زوجة "السيد" الذي لا يريد أن يكشف عن علاقته الزوجية، هو السيد في كل شئ حتى في عدم إعلان زواجه..وهي المكسورة التي ترضى أن تنعت بأقذر الصفات على أن تجرؤ على إعلان زواجها من السيد، لماذا تقدم هذه المرأة مثل هذه التضحيات بينما يبقى هذا الرجل سيداً حتى حينما تنتفض وتثور وتحاول كسر التمثال. صورة أخرى من السيد تفشل وتقع في قبضة الحراس مع سخرية التمثال التي يتحداها في أن تنتصر عليه. لماذا لم تستطع هذه المرأة أن تنتصر رغم

شبابها وقدرتها على أن تثور. لماذا لم تستمر هذه الثورة حتى تنتصر على غريمها هذا السيد الذي تؤكد الكاتبة على إعادته على الخشبة منتصراً مرة أخرى.

– السيـــد : هذا ما يفعله السادة يا عزيزتي، نحن نقتل الآخرين لكي نبقى، يجب أن نبقى[34].

ترتكز مسرحية "بنات النوخذة" التي كتبتها "باسمه يونس" أيضاً على العناصر النسائية بالدرجة الأولى، إنها صورة ثانية لتوظيف تراث مجتمع الصيد بشكل جيد، فالنوخذة الذي لم يرزق إلا بالبنات اللواتي يستتر منهن، قد وئدهن وهن أحياء، في منزل متطرف عن المدينة. منع كل حي من دخوله ومنع بناته من الخروج من هذا السجن، أو قل القبر. تكبر البنات وتتحرك فيهن حواس البشر..وتموت جذوة الشباب.. وتبدأ العنوسة تغزوهن واحدة تلو الأخرى وهن سجينات دار النوخذة الذي بموته تموت علاقتهن بالحياة خارج جدران السجن – البيت.

– ميثـــاء : واحد وثلاثون عاماً، والنهار يأتي ويغدو ثم لا يلبث أن يعود ويذهب ليأتي من جديد، وموسم

يقبل وآخر يرحل مغادراً ولا يلتفت وراءه لكي يرانا نحدق به وقلوبنا تتعلق بانياله وتترجاه كي يبقى أو على الأقل يعود. آه كم هي مضجرة هذه الدوامة التي تحوم فيها الحياة، وكأنها لا تعرف سواها ولا ترغب في التعرف إلى غيرها، كم هي بليدة هذه الدائرة المقيتة، تلف وتدور كالإعصار الجائع إلى دمار، فكأنها لا تعثر لنفسها على منفذ تتسلل منه إلى خارج هذا السأم، أصبحت أكره صحتي وأحقد على ضعفي[٣٥].

ثلاث بنات سجنهن أبوهن ، وقطع عليهن الحياة، كما قطع أي خط يوصلهن بخارج المنزل، وهي عادة قديمة شائعة في مجتمع الصيد، وهذا ما شاهدناه في مكان سابق في مسرحية "ما كان لأحمد بنت سلطان" لناجي الحاي..حينما حول جنس ابنته إلى ذكر حتى لا يستعر منها، ولا يواجه الإهانة والتشكيك برجولته، فإن "باسمة يونس" تستفيد هي الأخرى من هذا التفكير القديم الشائع حينذاك، بسجن البنات داخل الدار..وعدم السماح لهن بالخروج أو الاختلاط أو زيارتهن، وقد

تلمسنا ذلك في عدة دراسات سوسيولوجية لمجتمع ما قبل الدولة، وقد أشرنا في مكان سابق من هذه الدراسة إلى بعض تلك المصادر[٣٦]. ومن الملفت للنظر في هذه المسرحية أن الأب " النوخذة" (بوناصر) اضطر للكذب على بناته حتى يمرر قراره، وأن بناته يدركن بأنهن مسجونات.

- آمنــــة : "عن أبيها تقول": ها هو يغفو كملاك، فمن يكون زائر المساء بعد ثلاثين عاماً سرقت فيها كل أحلامي؟ آه كلا، لن افتح الباب، لست راغبة في صدمة موجعة تعيدني إلى حقيقة هذا الجنون الذي نعيشه، لا أريد أن أعود وأجد نفسي واقفة مرة ثانية أمام هذا الصمت المرعب، وبأننا ثلاث نساء حبيسات في قمقم ولا نجرؤ على التململ ولا حتى مجرد الإفصاح عما تبطنه أحلامنا[٣٧].

لقد أكدت الكاتبة أن السجينات يعلمن ما يدور خارج جدران البيت، وأن الطرق المتتالي على الباب تأكيد على الحياة خارجها، وأن عدم فتح الباب ترسيخ للخوف من سلطة الأب الذي تشير الكاتبة إلى موته دون علم بناته، إنه يجلس على

مقعده سيداً وحارساً حتى بعد وفاته، إنه السلطة البابوية، غير أن البنات لا يردن كسر هذه السلطة، ولا يستجبن لنداءات طرق الباب، رغم شعور"ميثاء" البنت الكبرى بالتمرد على هذه القيم..ولكن بحدود، لم تستطع أن تفتح الباب (للغيص) إنه تمرد داخل قوقعة لعلها تتفجر بصوت مدوٍ تماماً مثل تمرد جزئية الذرة للانفجار الذي يأتي لاحقاً..يتواصل الطرق على باب الدار "السجن" هذه نداءات الحرية، لكنها ثورة خارجية بطلها الرجل أيضاً (الغيص) ، ترى هل ممكن أن تمنح الحرية للمرأة من رجل وإن كان عاشقاً ؟ لا أعتقد، فالحرية مكسباً يؤخذ ولا يمنح.

لقد أشارت الكاتبة ومنذ بداية المسرحية بموت الأب، بمعنى موت الماضي، إلا أن أثاره ظلت حية: إنها جذور ممتدة في عمق المجتمع، لا يمكن أن تقتلع وأنها دلالات على أن التغيير الذي حدث ما هو إلا تغيير للقشرة واستبدالها بقشرة ملونة زاهية ما زالت تخفي تحتها العديد من المظاهر التي عاشت في أعماق وجذور المجتمع.

– ميثـــاء : لبئس الباب الذي يتهاوى أمام الغريب لأول مـرة، ما الذي جعل هذا القفل المنيـع يتكسـر أمامك؟ مـا الذي يخفيه القدر لنا خلف عينيك وأفكارك[٣٨].

– عيســـى : أنتن تخشين الأبواب إذاً، لذا تحرصن علـى غلقهـا ولا تفتحنها حتى لو دام الطرق أياماً طويلة[٣٩].

في بنات النوخذة صراع مرير وقـاس. عتـاب. وتسـاؤل. ومحاكمة. جيلان متصـارعان. جيـل قـديم يؤكـد قيمـه وقيـوده حماية لمجتمعه الذكوري المتسلط. والذي قد يقترف كل الذنوب من أجل حماية هذا المجتمع حتى ولو بالسجن أو الوئد، وجيل يريد أن ينطلق..نساء تجد ضرورة أن تتمتع بحرياتها، ولكن بلا أجنحة تساعدها علـى الطـيران، أو الانطـلاق. لقـد قطعـوا كـل الأجنحة.

– ميثـــاء : نحن الآن لا شئ.

– عليـــاء : كنا نحيا معه والآن نحن موتى معه.

– ميثـــاء : كلنا متنا في هذا المكان.

وإذا كان الموت قد حل بميثاء وعلياء، فإن الثورة اشتعلت عند "آمنة" وأصبح أملها بالحياة خارج الجدران هو الهدف..هي الحياة التي تتواصل، وهي الإصرار الذي لابد أن يرسم الحياة الجديدة، والسماء الجديدة، والأرض، والعالم،والكون، ميثاء أصبحت الصوت الجديد الذي يريد أن ينطلق ليحقق ما حرم من تحقيقه.

- آمنة : سأخرج الآن للحياة التي اشتهيها وأتمناها في كل نبضة من نبضاتي، سأخرج من هذه الثغرة المشؤومة، التي ظل أبي يسدها في وجه الحياة حتى اليوم، وأعبر إلى عالم جديد يتجاوز حدود الجدران والحوش وانتظار دقات أبي على الباب الموصد في كل موسم..سأخرج ، وإن شئتما تعاليا معي.

- علياء : لم نشأ القيد، لكننا الآن لم نعد نرغب في شئ آخر سواه.

- ميثاء : لن تستطيعي الخروج من هذا المكان بعد اليوم، فقد أصبح كل شئ مكتوباً علينا، ولم يعد السجن سوى قدرنا الأخير)[41].

وإذا كان الماضي قد اندثر على حسب ما تطرحه "باسمه يونس" في مسرحيتها آنفة الذكر مع أملها بمستقبل جديد للعلاقات الإنسانية بين الرجل والمرأة، فإن صوتاً آخر من الكُتّاب يتناول المرأة من باب آخر على الرغم من أنه يلتقي بالخطوط العامة مع زملائه.."جمال سالم" في مسرحيته "شمبريش" يقدم نماذج مختلفة لصورة المرأة "لطيفة" العروسة المتنورة المتعلمة التي تعرف كيف يمكن أن تخاطب السلطات للحصول على معونة الإسكان وغيرها، وهي ليست مسحوقة مثل بقية النساء، ويمكن أن تقدم الكثير لزوجها ولأهلها وللمجتمع.

– لطيفة : إذا ما تبغي تقابل المسؤولين اكتب شكوى، وباجر إذا اتحلت مشاكلك واعطو عيالك بيوت، عيالك يدعولك، ويمكن يعطوك أرض تجارية تترزق منها،ويطرشونك للعلاج عشان عيونك وتشوف، وترد شباب مثل قبل، ويمكن تتزوج محد يدري؟ ليش تحرم نفسك من ها الفرصة..ترى كل شئ يصير يا عمي، واللي تقدر تحصله الحين خذه ترا

باجر بيخلص، وإذا تبغي اكتب لك الرسالة، أنا جاهزة)[٤٢].

ولطيفة رغم أنها يتيمة فإنها ترفض أن تكون ضحية زوج خالتها، وأن تتزوج حسب هواه ومصلحته، فهي ترفض البيع، إنها تشعر أنها انسانة وليست سلعة أو مشروع مطروح للمزايدة أو البيع.

- لطيفة : (حاول يزوجني بأكثر من واحد لكني رفضتهم كلهم، لأني كنت أدري أنه ناوي يبيعني)[٤٣].

أما في مسرحيته الأخرى (براجيل) فإن "جمال سالم" يطرح ثلاث نساء تابعات لرجل مزواج واحد، إنها صورة لمجتمعه الذكوري الذي لا يجد في المرأة إلا متعة جنسية، والمرأة في نظره مثل القدور التي يصلحها جاره "نصيب" و لابد أن تستبدل متى ما أصبحت قديمة لا تلبي شهواته الحيوانية حتى ولو حاولت أن تصلح نفسها تماماً مثل القدور القديمة، حتى ولو جددها نصيب، إنه تشبيه سوقي يعبر عن نظرة سوقية متدنية نحو المرأة. إلا أن "عفرا" إحدى تلك الزوجات ترفض "بن كاجور" فهو الآخر أصبح قديماً، وفقد نضارته بل

وشــهرته في الســوق كصــانع للبراجيــل بعــد أن انتهــى عهــد البراجيل وبدأ عهد المراوح حيث ينتظر المجتمـع برمتـه لحظـة وصول "البنكات" أي المراوح للخروج من إطار البراجيل.

إننا هنا أمام بداية عصر جديـد يطـال الحيـاة بمـا فيهـا القيم والأخلاق، وعلى وشـك تحـول في أسـلوب الحيـاة بظهـور الراديو والمروحة والسيارة وما إلى ذلك.

- بن كاجور: بنكه بدل براجيل بن كـاجور، الحـين يـوم النـاس بدت تسويلي قدر، يوم بدوا يسوولي حسـاب، تـي بنكه وتهد اللي بنيته، تهد براجيلي على راسـي، بعد ناقص يقولون إن هالبنكه تحكر طوايه، عشـان تيـب عاليهـا سـافلها، ومنـوه الشـئ بيطلـع مـن نصيب، لا. لا أصـلا جيـف حدايـد يدورون بـدون هوا، وين يروم الهوا يحرك شئ مصنوع من حديد، ما اصدق، أنا أحسن لي افكر في سالفة زواجي)[44].

أمـا "سـيف الغـانم" فيطـرح في مسـرحيته "بوخزينـه" نموذجين لصورة المرأة في مجتمع ما قبل الـنفط،(مـوزة وخزينـه) فإذا كانت شخصية "مـوزة" ثانويـة مكملـة للمشـهد المسـرحي

فهي أيضا امرأة سلبية في موقفها، تقبل حتى بزواج غير مقنع بالنسبة لها، ولكنها تجد لهذا الزواج مبرراته.

- موزة : قسمة ونصيب وأنا راضية بقسمتي.

إلا أن "خزينه" شخصية أخرى، إنها ابنة الإقطاعي الذي حاول الكاتب أن يجعل من اسم "خزينه" مكملاً لشهوته للمال والخزن والسلطة والتملك. وخزينه هي الأخرى مثال للمرأة المجبرة على قبول واقع المجتمع وقيوده وقيمه وعلاقاته، هي تحب "سعود" ولكنها لا تستطيع أن تقرر الاقتران به.

- سعود : أقول..شرايج في الزواج.

- خزينه : شوره عند أبويه ، الحرمة مالها شور..شورها عند أبوها)[45].

إن القيد الذي يلف خزينه أكبر من إرادتها في كسره حتى وهي تحب سعود الذي يرفضه الأب للفروق الطبقية بين عامل مهني واقطاعي يمتلك كل شئ في القرية حتى البشر. وسيف الغانم وإن حاول أن يعطي بعض الأبعاد في محاولة لكسر السائد والرفض فهي تساعد حبيبها للخروج من سجنه داخل

الخرس، رمز القيود التي حدت من حريتها حتى في اختيار الزوج الذي حلله الله سبحانه وتعالى في شريعته السمحاء.

- سعـــود : خزينه..شو بتسوين؟

- خزينـــه : اللي تشوفه، بكسر الخرس.

- سعـــود : لا يا خزينه..أنا خايف عليج من ابوج..

- خزينـــه : لا تخاف، أنا بالضوبة هذه بكسر خرسي وخرسك..سجني وسجنك)[46].

ولكن هل ينتهي هذا الصراع الأبدي في العلاقات الطبقية، وهل يستطيع مجتمع كمجتمع الإمارات من تجاوز هذه العلاقة، في المسرحية آنفة الذكر يظل الصراع قائماً بين بوخزينه ومسعود، والزواج لم يتم بين سعود وخزينه، وهذه دلالات واسقاطات أراد لها المؤلف أن تعكس صورة المجتمع القديم والحديث، إنه صراع أبدي عاشته كل المجتمعات في العالم، ومنها مجتمعنا العربي والخليجي، الذي ما زال يبرز في أشكال مختلفة.

وإذا كانت باسمة يونس قد حبست بطلاتها في نصها المسرحي "بنات النوخذة" فإن صالح كرامة هو الآخر حبس سراب بطلة مسرحيته بنفس الاسم، هذا السجن الرمزي الذي ارتضاه لسراب الفتاة التي ارتضت أن تخضع للعرف السائد، وأن تظل قابعة في مؤخرة الدار لا تنتظر الزوج الذي طرق بابها مرات عديدة وقوبل برفض ولي أمرها أخيها "كريم" بل إصراره بالرفض غير المسبب، مجرد أن تظل المرأة محبوسة ساترة على الشرف، بل وتبقى في هذا السجن تحت ضغط التهديد بالموت إن خالفت قرار الولي.

- صافي : انتظرتك طوال السنين بفم مثلوم.. ولكن يؤسفني أنني ليس باستطاعتي أن انتظر أكثر من هذا الانتظار، عليّ أن أرحل هذه الأيام وترحلين معي.

- سراب : ماذا أفعل.. أخي أغلق عليّ هذا الباب.. وأقسم ألا أبرح هذا المكان إلا جثة[٤٦].

إلا أن الجديد في معالجة صالح كرامة لخضوع المرأة لهذه التقاليد التي ورثها المجتمع سنين طوال، إنها المحكوم عليها تحمل وعياً واضحاً لما هي عليه، وإنها تعي أن انصياعها لهذا

الأمر جزء من قتل الذات، وإن أخيها – ولي أمرها- هو صاحب الذنب الأكبر..وأن لا مناص من المثول لأمره على الرغم من معاناتها.

– سـراب : أنا أعلم ما تقول، إنك تشاركني جحيم نفسي بلا ذنب، وينفلت صبرك كلما طال صبري.. أنا أعلم أنني أذنبت في حقوقي إلى درجة العقوق[٤٧].

وعالم سراب ليس منغلقاً تماماً. إن فيه فسحة لا بأس بها من الحرية، ودعوة صادقة للإنعتاق من هذا القيد الذي لا مبرر له، إنها ليست ساقطة أو أنها تريد الخروج عن تقاليد أو أعراف إنها فقط تريد ممارسة حياتها الطبيعية في بيت، وزوج، وأولاد.

– سـراب : ...... أريد أن أرضع طفلاً لي في يدي هاتين، أن أداعبه، أسرد له قصة تبكيه... الخ[٤٨].

وإزاء هذا الحق الشرعي والطبيعي للإنسانة الوديعة المؤمنة نجد أن أمامها دعوة لتصحيح وضعها والخروج من شرنقها إن صافي الحبيب، والزوج القادم..يدعوها إلى العالم الآخر، عالمه الطبيعي، وأن تقطع خيوط هذه الشرنقة لتطير.

- صافــــي : هيا اتركي هذا المكان..إنـك بحـق تشـاركين أخـاك
هذا الاقتراف في خنقك..كفـا هـذا الوقـوف الطويـل
على قدم واحـدة..سـراب.. ارحمـي إحـدى عينيـك
التي لا تكف عن البكاء.. وأغمضي الأخرى، ابقري
بطنـك الـتي تنازعـك البقـاء.. فكـري.. لـيكن لنـا
بيتنا، وأطفال.

لكن سراب مازالـت مسـكونة بـالخوف والتهديـد ووعيـد الأخ كريم، يقتلها لو خرجت عن طاعته، لكن لماذا تطيعـه وهـو السكير المزدوج في شخصيته الذي يبقيها كبقاء خادمة تحقق لـه ما يريد من خدمات يومية معاشية.. إن كريم لهو الشيطان الذي يهددها بالبقاء، إنها تشعر كحمامة محكومة بطوق رقبتهـا، وأن حياتها ومماتها محكومـان بهـذا الطـوق، إنهـا مازالـت تخـاف كريم وبطشه.

- ســـراب : سـيتعقبنا إينمـا نحـل، إن في ذهنـه فكـرة، أعرفـه
جيداً لن يستريح حتى تقبلها، إنـه شـيطان يحكـم
المدينة، لقد وضعني في تابوته.

ورغم هذه الخوف، إلا أن حلم سراب في تخطي بوابات السجن أكبر من الخوف من الموت، إن الانعتاق والحرية أكبر من الحكم بالإعدام..إنها مجازفة طلب الحرية.

- سراب : فليحل بك الشقاء يا سراب، وليكتفك الغضب وليخرج جثمانك إلى نفسك ويحكي قصتك للجميع.

وهكذا تكسر بوابات سجنها، وتقطع خيوط شرنقتها وتطلب حرية ذاتها.. لقد تحولت من فتاة خاضعة لقدرها وسلطة ولي أمرها.. والبقاء تحت رحمة هذا الآخر السكير إلى الخروج إلى العالم والتنفس بحرية، وممارسة الحياة الطبيعية كما أحلها الخالق سبحانه وتعالى، وكانت على قدر كبير من مسؤولية المواجهة مع الآخر مثلما كان على قدر كبير من تحقيق تهديده بقتلها، لكنها تواجهه بكلماتها. وكان مشتتاً بين نصل سكينته المسلطة على رقبتها وبين عاطفته الأخوية، وإنصات العقل للعقل والمنطق.

- سراب : دع لي قطعة من أمل أتدثر بها، الشتاء قادم يا أخي.. ولون البحر لا تأخذه النوارس، لن تسقط

بقايا الحياة التي أنت مفتون بها، الشتاء قادم...[٤٩].

إن صالح كرامة لا يخضع شخصوص مسرحياته لقدر المجتمع المتسلط ، إنه يعرض شخصياته التي خضعت لتلك الأعراف والقوانين والضوابط ولكن يمنحها الحرية في اتخاذ الموقف.. كما يمنحها حق الاختلاف والاتفاق والصراع.

"عمر غباش" كاتب مخضرم على الرغم من عمره الزمني الذي يتحدد في عقده الثالث، وقد سبق زملاءه في الكتابة، وبدأ في الكتابة منذ أيام صباه الأولى، وحتى قبل دخوله الجامعة بمسرحيته المعروفة "أغنياء ولكن" والتي قدمها النادي الأهلي في بداية الثمانينات في القرن الماضي.. وبالتالي فإن تبويبه يأتي خارج هذا السرب من الكُتّاب لكنني وجدت ضرورة قراءة بعض نصوصه خاصة وأنه يشترك معهم في مجمل التجربة وتقارب العمر، وقد تناولت نصاً واحداً فقط من أعماله الجديدة المنشورة عام ١٩٩٩، والموسومة "عرسان عرايس"، أو "زوج مع وقف التنفيذ".

وعمر غباش يبدأ مسرحيته بطرح مشكلة ما زالت مستعصية في حلها الاجتماعي على الرغم من كل القوانين والأنظمة التي حاولت الحد من انتشارها ألا وهي مشاكل الزواج والمهور بالدرجة الأولى ولعل النساء هن صاحبات الإشكالية في تجذرها على الرغم من أن انعكاساتها الاجتماعية تقع عليهن أيضاً.

- أم البنت : أنا أقل من ميتين ألف مهر لبنتي ما أقبل وبعدين لازم يكون عندهم فيلا باسمها وخدم وحشم(٥٠).

ثم تغالي الأم في طلب مهر ابنتها وتشترط شروطاً يصبح بعضها تعجيزياً، أو حتى مجرد طرحها تعطي مفهوماً ينم لا عن جهالة فحسب بل ويدعو إلى السخرية.

- أم البنت : وبعدين لازم يقضون شهر العسل في البرازيل.

....

- أم البنت : لأن البرازيل فازوا بكأس العالم وبعدين أنا أحب البرازيل وايد(٥١).

إذن نحـن هنـا أمـام امـرأة قويـة لا تملـك إلا أن تضـع شروطها التي تصبح عقبة أمام زواج ابنتها الشابة، والكاتب عمر غباش يقدم لنا في هذا النص شريحتين من النسـاء (أم البنـت) و (أمينة) ابنتها.

شخصية الأم المتحكمة المسيطرة التي تمثل نموذجاً للنساء اللواتي يملكن القرار والنفوذ في بيوت معينة وهـي عـادة منتشـرة في مجتمعنا خاصة في أمور الـزواج والعلاقـات الأسـرية، ولكنهـا أيضاً تمتلك حداً كبيراً من العقلانية والمعقولية في اتخاذ القرار أو التراجع عنه، لذا سرعان ما تجدها تتراجع أمام شدة أبو راشـد الذي جاء ليخطب لولده راشد دون قناعة من ابنه أو طلباً منه.

– أم البنت : مفهوم يا بو راشد.. توكل على الله، كلم ولـدك وانـا اكلم بنتي، شو نسوي إذا مـا طاعـك الـزمن طيعـه، آخر الزمن أناسب قوم..... [٥٢].

لكننـا سـرعان مـا نفـاجئ المجتمـع الـذكوري بتقاليـده الذكورية هو الذي يبرز من خـلال حـوارات الأم وأمينـة أو الأب وولده راشد.. بل أننـا لا نفـاجئ حينمـا تُـذكر الأم ابنتهـا بـأن حريتها في اختيار الزوج شرعاً أو عرفاً قد استلب والغي، ولـيس

هناك من بنت تقول لها أمام إرادة الآخر وليكن سلطة العائلة أو الأب أو الأم.

- أم البنت : لا بس ولا غيره، ما عندنا بنات تقول لا...[٥٣].

ثم تردف الأم في حوار آخر لتذكرها بطاعة الزوج الفوقية التي لا يسمح لامرأة أن تعترض عليها، وما يثير في هذا المشهد أن الفتاة لا تظهر أي اعتراض أو رفض أو امتعاض أو ملاحظة، لكن الذي يحير القارئ أن السلطة الأبوية (البطريقية) تلغي إرادة الابن. هنا نجد أننا أمام سلطة حادة متطرفة حتى عند الجنس الآخر، مجتمع محكوم بالأوامر، وجيل محكوم بالطاعة مهما كان شكل الطاعة ولمن تطيع، وما هي تفاصيل أحكام هذه الطاعة، إن المجتمع الذكوري الفوقي يبسط سيطرة تامة حتى في أوامر الخلفة والطلب المتواصل من هذه السلطة للتناسل وطلب الحفيد.

لكن الذي يجعلنا في حيرة أخرى، أن نموذج الأبناء (ذكر أو أنثى) من نوع لم ينفتحا للحياة والعالم والطبيعة البشرية، في التقارب بين الجنسين وممارسة الحياة الزوجية، وكان من المفترض أن يكون الولد على الأقل يعرف هذه

البديهيات التي أصبحت في متناول الجنسين، بل نكشف أن "المعرس" على الرغم من عمله في المطار فإنه يجهل الحياة الأخرى، وإن افترض أنه في مكان منفتح على أجواء العالم وأشكالهم، أو بالضرورة قد تعرف على أمور عديدة لا تجعله بليداً إلى درجة أنه لا يعرف لماذا تزوج بعد عام من الحياة اليومية دون معاشرة زوجية طبيعية.

إن الأجواء التي ينقلها لنا عمر غباش لم تعد موجودة في الحياة اليومية في دولة الإمارات، بل أجزم أنها أيضاً لم تكن موجودة في مجتمع النواخذة أو المجتمعات القديمة، لأن الجنس حالة غريزية لا تحتاج إلى تدريب أو تعليم وأن البشر تعلمها من الغريزة، هكذا نجدها حتى عند الحيوانات، لذا أجد أن الشخصين (العريس والعروسة) ما هما إلا شخصيتان ساذجتان وهما يعانيان من تخلف عقلي وإلا فلماذا لا يفهم واجباته الزوجية أو هي تفهم واجبها أمام زوجها بعد كل الجهد الذي بذله الأب والأم والأصدقاء والصديقات، بل أن الأم تعرف مراحل الفحص الطبي للمرأة الحامل في حين أن أبنتها جاهلة تماماً، والسؤال لماذا لم تعلم هذه الأم ابنتها، وكان من التقاليد

الموجودة في المجتمعات القديمة أن تتبرع واحدة من الصديقات أو القريبات لتعليم العروس بينما يتبرع بعض الأصدقاء من الشباب لتعليم العريس واجباته إن كان ممن لا تجربة له في الحياة الجنسية.

إن عمر غباش في هذه المسرحية وكأني أجده ابتكر هذه الشخصيات من أجل أن يكرس صورة اجتماعية أو حالة مسرحية تقودنا للضحك أو الابتسام من خلال جهل الشخصيات بالبديهيات، وعليه فإنه ابتكر هذه المشاهد من اجل أمر مقصود هو اتجاهه الكوميدي البحت، ولكن اعتقد أن الكوميديا أو غيرها لا يمكن أن تأتي على حساب الموضوع أو الشكل الفني.

أما جمال مطر فيقدم لنا نصاً مشحوناً بنساء لا يملكن مواقفهن في المجتمع الذي خرجن منه وقد سماها "قبر الولي".

- رجل (١) : عندكم أياها هاتوها هين، الله يغربلها، من سنتين

ما يانا المطر والسبب هي، عنبوج ما تم واحد في

الفريج إلا وتغزل فيج.. هذا غضب من الله...[٥٤].

يبني جمال مطر نصه المسرحي وفق معتقدات المجتمع القديم في النظر إلى كل جزئية في الحياة ليكتشفوا أسبابها حسبما تمليه عليهم معتقداتهم، وانقطاع المطر له أسبابه التي تتلخص في غضب الله سبحانه وتعالى، ولا بد من معرفة أسباب هذا الغضب الرباني، وكثيراً ما تتهم المرأة، وهكذا مجتمعاتنا القديمة، تجد في المرأة كل الشر، هي ناقصة دين، وهي الشر المستتر، وهي نقطة الخلاف، إذا كانت جميلة كان جمالها مصيبة في حياتها، وإن كانت قبيحة فالناس تتشاءم من قبحها.

هكذا تصبح "البلماء" ضحية أمام الناس، وحبسها هو الضمانة لرضاء الله سبحانه وتعالى، وضمانه لعودة المطر، لقد اختار المجتمع أضعفهن خلقاً، وهذا ما يذكرني بمقولة المعري حينما وصفوا له فرخة صغيرة ليقوى على هزاله ومرضه فاستغرب بقوله "استضعفوك فوصفوك، أما وصفوا شبل الأسد"

إلا أن سلمى النموذج الآخر في هذا المجتمع، امرأة مؤمنة وأكثر تنويراً من هؤلاء الرجال الذين يحقدون على البلماء لجمالها ولتغزل الشباب والشيوخ في جمالها والذين يمثلون المجتمع الذكوري المزدوج الذي لا ينظر إلى ما يمارسه بعضهم

من موبقات فيغضب الله، لا فتاة فقيرة بلماء، سلمى تقف أمام هـذا الحشـد مـن الرجـال الـذين جـاؤوا لتنفيـذ أمـر المجتمـع الذكوري بحبس هذه الفتاة وربطهـا علـى شـجرة منعزلـة ابتغـاء مرضاة الله.

- سليمــــة : عنبـوك مـا تخـاف مـن الله، مـا تخـاف مـن جبـار السـماوات والأرض، هالمسـكينة شـو تهمتهـا، تهمتها الوحيدة أنها بلمه،ما تخـافون مـن الله ومـا تخافون من غضبه(**).

إذن فهذه الشخصية الإيجابيـة في موقفهـا وتصـرفها هـي المعادل الموضوعي لبلماء وللرجال الـذين يجـدون في ضـعف هـذه المخلوقة تأكيداً لقوتهم وجبروتهم وظلمهم.. إنه ظلـم يقـع بحـق هذه الفتاة.

- سليمــــة : جيـف أسـير والظلـم أشـوفه بسـواده، كـل هـاليور وتبغوني اسكت علشـان بلمـاء مـا تـروم تـدافع عـن عمرها، الله يشوف بعيونه وما يضرب بعصا.

- رجل (٢) : والله إن العصا بتنكسر على ظهرج.

- رجل(١) : أنت بتعلمينا الأدب، كلنا نعرف الله أكثر منج ونؤدي فروضه، سيري اسألي دجة المسيد أسأليها كم مرة دسناها واحنا داخلين نصلي.

- سليمـــة : أكيد وأيد بس دستوها واريولكم مب طاهرة، تصلون جدام الناس بس، ولو الدجة ترمس جان اشتكت وساحت واستوت رمل [٥٦].

جمال مطر يمتلك تعددية نسوية في هذا النص المسرحي، هو ليس أحادياً في نظرته، وكذلك لا يقدم لنا ثنائيات ساذجة، إنه يقدم مجتمعاً متكاملاً في عناصره وصراعاته، واختلافاته، فالنموذج التالي للمرأة تمثله أمرأة (١) + امرأة (٢)، وهما تحرضان على ضرب "البلماء" والانتقام منها لأن أزواجهما أو أولادهما يعشقون البلماء دون ذنب منها لأنها أصلاً لا تعشق أحدهم.. إنها مبتلاة بجمالها وطولها الفارع وشعرها الحريري الأسود الذي يغطي قامتها الطويلة، وقد انشغل الرجال بها وهام الشعراء بجمالها فغارت النسوة منها وجئن يطلبن ثأرهن من هذه الفتاة الضعيفة المسكينة المضطهدة.

- امرأة (١): أضربوها الجلبه.. اباج تقرصينها من ورجها، قرصة ما تنساها وهي حية، أباج تقطعين لحمها بايدج هاي.

....

....

- امرأة (٢): أنا اخذ قضاج وقضى كل حرمة في الفريج، عنبوج ما تم ريال والا تغزل فيج.. تصدقين بدخل على ريلي وهو مب عندي.. مخه ساهي ويفكر .....

....

- امرأة (٢): .... أنا ما ادري شو السالفة.. لكنه وهو راقد اسمعه يهذي ويقول ما احلاها وما احلى شعرها الطويل.. يودت شعري شفته قصير وانا مستأنسة اتحرى الكلام لي.. اتحراه يتغزل فيني.

وإذا ما تركنا مجموعة الرجال بأسمائهم المختلفة الذين يكرسون طبيعة المجتمع القديم وتقاليده وعرفه ومفاهيمه واخطائه، فإننا نصطدم بمجموعة أخرى من النساء اللواتي يذهبن إلى قبر الولي طلباً لما فقدنه في حياتهن مثل طلب الحمل

أو الزواج أو رضى الزوج.. وعلاقة هذه النسوة بالدجال يوعان الذي نصبوه مطوعاً عليهم، وهو قد مارس كل الأخطاء كما جاء على لسان أبن أخته "عبيدات" الذي رفض خاله بعد أن أوغل هذا "المطوع الدجال" في ممارسة كل أنواع الغش والكذب والسرقة، لكن النساء ما زلن يصدقن بوعوده لهن، وبأن الولي المدفون هنا صاحب المكرمات سيحقق ما يردن وسيجدن أحلامهن وقد تحققت.

- يوعان : أول شيء تدخلين ريلج في هالتراب، هالتراب مبارك، نامي وعيونج في السما، عدي النجوم نيمه نيمه، وأنا عندي الدوا بتشربينه وبتنامين شوي ويوم بتقومين سيري عند ريلج وانشاء الله بتحملين وبتيبين بدل الياهل اثنين.

أما النموذج الآخر من النساء اللواتي لعبن دوراً رئيسياً في هذا النص، هي عفراء.. الزوجة المخلصة التي تنتظر زوجها الغائب على الرغم من نقطة ضعف ولدت مع ارتباطها مع الزوج، في اعتقادها بعودته مصدقة قول المطوع يوعان، إلا أن هذه المرأة في تقديري لم تصدق المطوع إلا من خلال أملها في

عودته.. إنها تريد لحلم العودة أن يؤكد من الآخرين حتى ولو جاء من "المطوع الدجال" إنها مسألة اجتماعية- ونفسية — كرستها عفراء في انتظار عودة الزوج رافضة كل العروض في حياة جديدة مع إنسان آخر.

إذن فجمال مطر في نصه المسرحي الموسوم "قبر الولي" لم يشأ أن يقدم لنا صورة واحدة للمرأة، أياً كان انتماؤها أو طبيعة تفكيرها أو هويتها، بل أدرك أن المجتمع خليط من الأفكار والاتجاهات، وأن الطبيعة البشرية ليست واحدة في الكل، إنما مبدأ الاختلاف وارد، وان من البديهي أن يحوي المجتمع نماذج مختلفة ومتناقضة ومتصارعة، ولا بد من صوت يخرج عن صوت القطيع، أو بالأحرى صوت السرب، وهكذا كان لجمال مطر أن يشكل معادلة جيدة من عدة اتجاهات وأن يتوسط هذه المعادلة بحيادية كاملة لينظم صراعاتها وتوجهاتها واحلامها وانتماءها.

- البلماء : ....

- سليمة : ....

- عفراء : ....

في الضد من مجموعات النساء.

امرأة (١) + امرأة (٢) + امرأة (٣)

بالمشاهد التي جمعت هذه النسوة، وقد حرص على تسمية الفريق الأول في حين جعلهن مجهولي الاسم في الفريق الثاني لأنهن فعلاً ينتشرن في أكثر من مكان وحالة، ولعلنا نجدهن في كل زمان ومكان، إنه المجتمع الذي بدأ ينهزم أمام المجتمعات التي انفتحت على العالم ومدنيته الجديدة.

عبد الله صالح كاتب في حالة تمسرح دائم، لذا حينما يدخل فضاء المسرح من أي منفذ لهذا الفضاء لا تجد إلا تحولاً بما تمليه عليه الحالة حينذاك، وقد تحتار اين تجده أو تصنفه، فعلى الخشبة يمتلك حضوره المتميز، في أغاني المسرح، في أنشاده، في كلماته، إنه حاضر في كل زوايا المسرح يملأ لك الفضاء الذي تستنشقه في المسرح.. بمعنى وكما أسلفت هو فنان في حالة تمسرح دائم، ولج فضاء الكتابة وحقق بعضاً مما أراد أن يقوله خارج رؤية التمسرح الآخر.. وقد يختلف عن بقية زملائه

كونه نما مع أحلامه المسرحية، ومع فضائه، وحينما اكتب عنه هذه المقدمة لأني أولاً عايشته صبياً، وعمل معي منذ صباه الأول وأحلامه الأولى ونما مع كل ما نما في مسرحنا، ولعلي قسوت أحياناً في ما كتبت عنه لأني أريد أن يتصلب رغم نجاحه، وأن يتجوهر رغم تألقه، ولأنك حينما تحب تحلم بنموذج متكامل لمن تحب.

في مسرحية (لا) يتناول عبد الله صالح المرأة في باب أجده هامشياً رغم أنه يكتب في عمق قضية حياتية، وتساؤلات مشروعة أوجدتها التطورات السريعة للعالم من حوله، إنه عالم يتسارع في النمو الإفرازات تجعل الإنسان يستغرب من كل ما يدور حوله، ولا يملك إلا أن يتخذ موقفاً له إزاء العديد من المظاهر والأحداث.

"حنين" في مسرحية "لا" وإن طرحها عبد الله صالح بشكل طليعي فهي في بداية المسرحية مجرد راوٍ في مجموعة الجوقة التي أراد لها تسميات، إنما هم جميعاً يشكلون فريقاً واحداً يروي لنا ما سيحصل في هذه المسرحية، ولكننا نفاجأ بـ حنين التي كانت جزءاً من الجوقة تتحول إلى الأم مثلما يتحول

الآخرون ليمثلوا شخصيات أخرى، لذا فحنين هنا الأم المثالية التي لا تريد لأبنائها أن يعيشوا من مال الحرام.

- حنــــين : بس الدنيا ما تحتاج لكل هالاقنعة، شوف كيف شوهوا الطفولة بالقناع، أنا متأكدة أنه رافض هالقناع، ولدي تربية أيدي.

....

- حنــــين : من مال الحرام ما نريده يربيهم[٥٨].

لكن حنين وهي التي تصر على المثاليات في الحياة وفي تربية ولدها لا تنفصل عن عالم الأسئلة التي يدور حولها والضياع الذي تعيشه أو تحس به على الأقل[٥٩].

- حنــــين : أنا مثلك حاسة أني ضايعة والدوار يشل تفكيري.

ولعل من جمال شخصية حنين أنها تتحول حسب تحولات المسرحية، أو تحولات الشخوص وأحداثها، وهي في الوقت الذي بدأت في الجوقة المفروضة مجازاً أو كما سميتها أنا ولم يفصلها الكاتب، فهي الأم بعد ذلك، ومن ثم نعود مجدداً لنتحدث بجمل إخبارية تدخل في إطار الجوقة وتخرج مرة

أخرى لتصبح الإنسانة المحبة التي وقع عليها ايضاً اضطهاد المجتمع وجردها من إرادتها، وجعلها امرأة مسحوقة تنتظر قرار الآخر الذي امتلك حريتها عبر قوانين المجتمع وتقاليده وعاداته، وتصبح واحدة من نساء كثيرات طرحناها في مسرحيات أخرى تعيش ألمها ومعاناتها.

- حنين : لا تحملني فوق طاقتي.. طيحة الفراش هي أكبر دليل على حبي لك، وأنت تدري أن شوري مب بيدي، انتظرتك كل هالسنين لين ما جرح الكحل عيني والسهر هد حيلي وعيني تتبع خطاك، وشوقي يسبقني لردتك عقب هالسفرة الطويلة[٩٠].

لكن حنين تعود مرة أخرى إلى قناعها بعد أن تتحدث عن مشاعرها بأسلوب رومانسي، وتعلن عن انسحاقها الاجتماعي وسلب إرادتها حتى في مشروعية اختيار زوجها وخضوعها لإرادة المجتمع بما فيه من تقاليد قد تتضارب حتى شرعية اختيار الزوج.

وعبد الله صالح في مسرحية أخرى بعنوان "بيت القصيد" يبدأ بداية تختلف كثيراً عمن سبقوه وكتبوا إنه يبدأ برومانسية

وشاعرية، ويبدأ عاشقاً لمريم، الحبيبة، والعشيقة، والزوجة، التي كان يحلم بها وتحقق حلمه، إنه يتحول إلى شاعر في ليلة زفافه مثلما هي تقابله بالمثل، هي الأخرى كانت تحلم أن تكون له زوجة وحبيبة، وكانت في انتظار هذه الليلة الفريدة من العمر التي ستجمعها بالحبيب.

– مريــــم : سمعت عن عنتر؟ كنت اشوفك مثله، إلا أقوى منه، هو يحارب أوادم، وانته تحارب موي البحر، كنت أتمنى هالليلة، أقول جان الله كاتب لي الهنا بيجمعني وياك، وأنت مب ندمان [٦١].

ثم لا بد لهذه العذراء الخجولة في مجتمع منغلق على نفسه، هي تتحدث عن فتاة لا يسمح لها حتى النظر للرجل قبل أن تتزوجه.. إنها محكومة أيضاً بتلك المنظومة الاجتماعية التي تحرم على المرأة حتى النظر، مجرد النظر.

– مريــــم : تعمى عيني لو شافت غيرك عقب أبوي، أن أدري إن الكلام اللي أقوله عيب تقوله بنت، بس قلبي من فرحته أحس به بيوقف[٦٢].

إذن فمريم هي الزوجة، الحبيبة، العشيقة، وضاحي الرومانسي، يشدة حنين شديد لها، إنه عاشق حالم بامرأة فقدها دون أن نعرف أسباب هذا الفقدان، لكننا ندرك أنه مريض بالجدري، وأنه يعاني من مرضه وعزلته مثلما اضطر إلى طلاق مريم، تحت ضغوطات مختلفة، وعبد الله صالح يجيد الشعر فيخلط ما بين النثر والشعر، ليستكمل كل جنس بالجنس الآخر لاستكمال مشهدية الحدث والمعاناة

ابجي ع حظ بات مقسوم

وتبجي من الحسرات ليام

أصبح وامسي وحزني يحوم

صابر أمل عام بعد عام [٦٣]

بعد مشهد المقدمة يستحضر الكاتب مريم مرة أخرى مع ضاحي في مشهد يتواصل فيه برومانسية وتضحيات من كلا الطرفين، لكن هذا الحلم سرعان ما يتكسر حينما يستحضرها على الخشبة في المشهد الثالث أو الرابع، فإننا نشعر بأن مريم قد تغيرت بالفعل من عاشقة وحبيبة ورومانسية إلى امرأة تهاجم ضاحي دون مبرر أو مقدمات أو أسباب نطلع عليها، فتنعته

بنعوت مختلفة بشعة، وتهاجمه علانية. ترى كيف يمكن أن نوفق بين حلم ورومانسية مريم وبين تلك العلاقة المتوترة المتأزمة التي تربطهما؟ إن هذه الانتقالة الشديدة والحادة تجعلنا أمام تساؤلات مختلفة من الصعب أن تجد لها إجابات جاهزة.

– مريـــم : اللي ربى على القسوة وانفطم على الظلم عمره ما يصبح انسان، لبسوك ثوب مبقع بدم وغرق الفقارى اللي قبرهم سيف بن ضاحي.
سيف بن ضاحي اللي حط في ايديك السوط وقالك اضرب.

لعلنا هنا أمام امرأة تتفجر غضباً أمام السوط الذي جلد الناس، أو جلدها، إنها تتحول إلى حالة رفض شديدة وتمرد على صورة الجلاد السائد في مجتمع النواخذة، وهي تناقض ضاحي الذي خضع ليصبح سوط الجلاد، بينما هي التي تقول لا.. وترفض، بل وتتمرد على هذا المجتمع الذي لا يعطي الحق ليس لها كامرأة فحسب بل وللآخرين ايضاً.

– مريـــم : علة سيف بن ضاحي مب في الجسد، علته في الروح، الخوف والسوط اللي نزل على ظهور

الناس، وظهرك، وظهري قبلهم، الجموك شرات البهيمة، كل يوم في فريجنا ينولد سيف بن ضاحي جديد، الصورة تتبدل والشكل يتغير، بس السوط يبقى هو واحد[٦٥].

ولعلنا هنا نستغرب كيف تحولت هذه المعشوقة إلى ثائرة أو متمردة، بل أجدها ضحية من ضحايا أبو ضاحي سيف بن ضاحي، أو ضاحي نفسه، الذي لم يقف إلى جانبها على الرغم من عدم معرفتنا للذنب الذي اقترفته أمام هذا المجتمع.

إذن لماذا يحلم بها ضاحي؟

أين الحق؟! من هو الضحية؟ ومن هو الجلاد؟ هل كان الجلاد سيف بن ضاحي وحده أم شاركه ولده ضاحي، أين حق مريم الإنسانة، الزوجة، الحبيبة؟!

- مريم : حقي؟.. كلمة كبيرة ضاعت من سنين تميت ادورها في كل بقعة في هالفريج حتى وانا نايمة في زرب الهوش، والا اكل من فضالة أهل الفريج، كنت دايماً اسأل عنها.

حقي.. هي كلمة أسد فيها حلوج الناس، كلمة تستر العاقلة اللي سوت عمرها مينونه علشان لا ينهشون عرضها، كلمة أغسل بها فضيحة امي.. كلمة بنتي.. هذه بنتي من لحمي ودمي[٦٦].

نحن هنا أمام تناسل جيل آخر وقد ضاع حقه أيضاً مثلما ضاع حق أمها.. مريم.. بنت مريم.. بنت ضاحي هي الأخرى فقدت حقها في هذا المجتمع الذكوري الذي لا يعطي الحق حتى للحبيبة.

لقد خدعنا عبد الله صالح بمقدمته الرومانسية، ولعل القارئ وهو يبدأ بهذه المشاهد الرومانسية لا يتوقع هذا الواقع المأساوي الذي فوجئنا به.. عالم مبني على القهر والعذاب واستلاب حقوق المرأة.. الزوجة.. الحبيبة.. الأم.. وحتى الجيل الذي جاء بعد ذلك.. البنت.

لماذا جعلنا عبد الله صالح نحلم معه ومع ضاحي ومريم؟ لماذا الهوس في الحنين والحب؟

لماذا هذه المقدمة التي خدعنا بها وكنا نظن أنها ستتواصل مع استحضارها، وسيتحدث عن أيامها الجميلة،

وفرص لقائهما، وحرارة الشوق، وعمق الحب، وأحلامهما، وعالمهما الوردي، ثم نفاجأ بمشاهد الموت وأجواء المعزل.

إنها لعبة ذكية من مسرحي مارس طويلاً لعبة المسرح فقدم مسرحية فيها صراع جميل ومواقف وتحولات وتساؤلات تظل بلا أجوبة.

"د. حبيب غلوم" واحد من الكتاب الشباب الذين اكملوا دراستهم العليا إلى جانب تجربته العملية عبر فترة طويلة من الزمن، وهو يحاول أحياناً أن يكتب شكلاً تجريبياً أو يخرج بشكل تجريبي. إلا أننا هنا لسنا أمام منهج المسرح الذي يطرحه بقدر ما نشخص حالة المرأة في هذه الكتابات.

في مسرحية "عايشة" يضع حبيب غلوم الكرة في ملعب النساء، ويخصص المسرحية كاملة للنساء فقط، بمعنى أنه أراد أن يقدم للمشاهد المشاكل الأسرية التي تؤثر في أبقاء الأسرة مثلما تؤثر في الحياة المختلفة، والتي يجعل من الأم الكبيرة عاجزة عن الحركة، ولا اعتقد أنه جعلها بهذا الوضع دون دلالة ما، فالدلالة واضحة فيما يلي المشهد الأول حيث نفاجأ بحوارات (ص١ + ص٢ + ص٣) لنتعرف على مشاكل نساء هذا البيت،

وبروز مشكلة زواج كبار السن من فتيات يصغروهم كثيراً تحت ضغط الخوف من العنوسة، وعلى الرغم من (ابو سالم على ذمته ثلاث حريم) كما ورد في الحوارات إلا أن (ص٢) تعرض مشكلتها بوضوح ومباشرة مع جمهور الصالة حينما يستفزها صوت ١.

- ص (١) : والله تخيلت ليذيه، الحين وحدها مطلقة قولي شتبغين بهالريال[٦٧].

إلا أن صوت(٢) يستفزها هذا الطرح وهي التي تعاني من السنين التي تمر عليها وتدفعها إلى سن العنوسة دون أن تستطيع أن تجد حلاً، هي مضطرة لقبول (بوسالم) لأن لا أحد جاء ليخطبها.

- ص (٢) : ليش ما آخذه .. هو ياني حد غيره وقلت لا[٦٨].

وهي إزاء ذلك تحس بعنوستها، وشبابها الذي ذهب أو سيذهب.. سيان.. فالزمن كفيل بذلك والمجتمع الجديد لا يملك حلولاً لأبنائه.

- ص (٢) : هيه هو في بقى في عمر.. تراهم ما يعرفون، ما يحسون اللي أنا أحسه.. تعالوا.. تعالوا حلوا مشكلتي بدل ما تضحكون.

ثم تتوالى صور اضطهاد هذه المرأة ومعاناتها من زواجها السابق لتؤكد لنا المسرحية أن المجتمع الذكوري ما زال ينظر إلى المرأة تلك النظرة الدونية التي أدت إلى إهمالها وضياع حقوقها وصوتها.

- ص (٢) : هذاك ولد الحرام عقني مثل الجلبه ثاني اسبوع زواجنا وما ادري ليش ؟![99].

لكن المجتمع الذي لا يرحم قد جعل من هذه الحادثة حكاية تروى في كل بيت وفريج، إنه المجتمع الذي يقوده الرجال وتصبح النساء حكاياته على الرغم من براءتهن.

- ص (٢) : الناس يا سعيد ما ترحم.. تدري شنو يعني الناس.. نهشوا لحمي وطلعوا في عيوب الدنيا.

ولا تقف حالة استهجان المطلقة عند الناس الغرباء، إنها أيضاً نقطة سوداء في حياة العائلة، ويحق لهم أن يستعروا منها

ولا يسمحوا لهـا بـالخروج، إنـه سـجن إجبـاري داخـل محـيط العائلة..

- حصـــة : ..... هذا مب حكم، على الأقل ناخـذنج وياهـا يـوم تظهر، لكن تحبسج في البيـت علشـان مطلقـة وهـي تظهر، هذا ما يرضي حد....[٧٠].

إلا أن حصة نموذج آخر يختلف عن عايشة إنها عاشـت خارج جدران المنزل، إنها رغـم تلـك المعايشـة ومعرفتهـا بأبعـاد التغيير إلا أنها تريد لعايشة أن تخـرج وتتعـرف علـى المجتمـع الجديد.

- حصـــة : اظهري وشوفي الناس كيـف عايشـة، لازم تظهـرين وتشوفين الناس والمجتمع اللي تغير...

ثم يواصـل حبيـب غلوم في محاولـة للرجـوع بـالزمن إلى الوراء يستحضر عرس عايشة الـذي استعدت لـه لأشـهر طويلـة وينتهي بقرار رجولي بعد أسبوع مـن الـزواج دون بيـان أسـباب هذا الانفصال التعسفي لنصل بعد أن أصبحت مطلقة للـهروب لا من المجتمع فحسب بل ومن البيت وأهله، لأنها تشعر بـالنقص

وبعقدة مركبة هي عقدة الطلاق لتدفع بعد ذلك للخلاص من هذه العقدة بقبول بو سالم الرجل العجوز.

لقد بدأنا مع حبيب غلوم ونحن نتلمس مشكلة العنوسة لننتقل من وقائع المسرحية بعد ذلك لمشاكل الزواج والطلاق ونظرة المجتمع، إلا أن الذي أجده إيجابياً عن حبيب على عكس ما طرحه العديد من الكُتّاب، إنه لم يعمم شخصية ما على المشكلة برمتها. إنما جعل للصراع أطرافاً مختلفة في توجهاتها وافكارها، بل وجعل أطراف الصراع من النساء أيضاً ولكنهن يختلفن في نمط التفكير ومدى الوعي.

- صوت الأم: يعني شنو تبغيني أسوي؟

- عايشـــة : وافقي.

- صوت الأم: أوافق على شو؟ على زواجج من واحد كبر بوج؟

- عايشـــة : هذا نصيبي يا امي.

- صوت الأم: عيبه أن ريله في القبر، عيبه أنه يضحك الناس علينا والناس ما ترحم.

- عايشـــة : الناس .. الناس.. شو علينا من الناس يـا أمـي، أنـا خست في البيت، قطنت، جاستني الحموضـة، مـا تقولين لي بشو نفعونا الناس.

- أصـــوات : هذا نصيبج.

- عايشـــة : أي نصيب هذا، نصيبي أن أنـدفن بالحيـا، نصـيبي أن اتطلق عقب اسبوع من زواجـي ولا جـني انسـانة لي كيان واحساس... الخ[٧١].

حتى عايشة تجد نفسها مضطرة لهـذه التحـولات، علـى الأقـل تتسـاءل، لعلـها لا تسـتطيع أن تقـف أمـام المجتمـع وتقاليده، ولكنها تستطيع أن تخاطـب صـوت الأم الـذي تعمـد الكاتب أن يخفي الأم لأنه ليس هناك من مواجهـة بـين عايشـة وماضيها المجتمعي المتمثل بالأم العـاجزة المدفوعـة علـى كرسـي متحرك، ورغم ذلك فالكاتب حجبها عن المواجهة المباشرة.

ورغم أن حبيب غلوم يظل بعيـداً عـن شخصياته بمعنـى أنه لا يتبنى واحـدة مـنهن علـى الأخـرى، ويحـاول أن يمسـك العصى من الوسط ليجعلهن يتصارعن بعيداً عن طبيعة افكـاره أو انتمائه إلا أننا لا نملـك توصيفاً اجتماعيـاً لتلـك الشـرائح الـتي

خلقها على الخشبة. وهو يمارس نفس اللعبة من ناحية الشكل في مسرحيته الأخرى "ماذا بعد؟" فإننا لم نتعرف على جوانب العلاقة بين الصحفي وزوجته، فالكاتب قدم لنا وجهاً واحداً فقط دون الوجوه الأخرى التي ينبغي أن تكمل الشخصية، بل حتى أنه الغى الأسماء واتبع نفس أسلوب عايشة في الاستعاضة عن الشخصيات الأخرى بالأصوات (صوت ١، ٢. ٣... الخ). وبالتالي فهو يركز على أسلوبه الذي يريد أن يعرف من خلاله.

الكاتب ليس بعيداً عن المشاكل الاجتماعية، خاصة ما يتعلق بمشاكل الزواج، والتركيبة السكانية، والعلاقة بين المواطن والوطن، بعضها قد تناوله في عايشة إلا أن التناول ذاك يختلف من زاوية التناول والشخوص والعلاقات، ولكنه أيضاً يحاول أن يمسك العصا من الوسط، إنه لا يريد لجيله أن يكرر ما كان على الجيل الأسبق، وهو يطرح جملة تساؤلات عامة ليست لها علاقة بطبيعة الحال بالمرأة وتناولها إلا أنها تبرز من جانب آخر صورة الشخصية في علاقاتها المختلفة وعلاقتها مع الزوجة التي فقدها هذا الصحفي مثلما فقد عمله.

– الرجــل : لماذا انتم مطالبون بأن تكتبوا كما كنا نكتب نحـن؟! ولماذا تم الاستغناء عنا ما دامت كتاباتنا نافعة؟ لماذا قمعـت أفكارنـا وآراؤنـا مـا دمنـا نحقـق لهـم مـا يبتغون؟ لماذا عوملنا بهذا الجفاء وأقفلت حناجرنـا في اللحظة التي بدأنا فيها الغناء [٧٢].

وعلى الرغم من كل هـذه التسـاؤلات الـتي يطرحهـا هـذا الصحفي المتقاعـد أمـام الصـحفي الشـاب، فإنـه في مكـان آخـر نكتشف أنه كان يتعامل مع زوجته الراحلة بكـثير مـن القسـوة. وهذا ما جعله يستحضر شبحها وقد ماتت من سـنين، ونتسـاءل هنا هـل شـوقه لهـا وحنينـه يدفعانـه لاستحضـارها، ام شـعوره بالذنب كونه كان يهينها ويعذبها كما ورد في صـفحة (١٥) مـن المسرحية.

– المــــرأة : أكنت تريده أن ينتظـرك تهينـه أكثـر ممـا فعلـت، أتحسـبه أنـا كـي يصـبر علـى إهانتـك وتـداعياتك المجنونة [٧٣].

إذن فنحن أمام شخصية مركبة، تشعر بغبن الوطن لهـا، وبالهامشية التي تعيشها ويرفض الاضطهاد لنفسه إلا أنـه أيضـاً

يمارس رجولته المضطهدة على زوجته. كان يهينها كما تلمسناه من الحوارات، وهو الصحفي "التقدمي" المرفوض من السلطة لمواقفه وآرائه على حد قوله ويهين زوجته، كيف لنا أن نجانس بين تناقضات هذه الشخصية التي هي انعكاس بلا شك لما يحدث في طبيعة الواقع الاجتماعي.

إن حبيب غلوم كما أسلفت في "عايشة" يظل يحتل منطقة المركز من العلاقة والصراع بين شخصياته. هو يقدم المرأة المضطهدة، إلا أنه لا يحمي أفكار المضطهد، إنه يجعل الشخصيات أمام بعضها البعض في صراعها، وهنا في (ماذا بعد) يمارس نفس الأسلوب، فهذه المرأة ليست كما جاءت في معظم المسرحيات التي استعرضناها، هو يؤكد كما يؤكد غيره على عزلة المرأة واضطهادها والنظرة الدونية تجاهها من قبل شرائح اجتماعية مختلفة بما في ذلك هذا الصحفي الذي انتهى دوره.

- **المرأة : بل أنت الموبوء والقذر تعيش في حضيض درك الأوطان الذي لا يصلح إلا للجرذان النتنة أمثالك.**

......

- المـــــرأة : لا تتكلم عن الحريات حيث لا يمكنك أن نسترجع إنسانيتك وتوازنك ما دمت تتغني بالأوهام وتعيش كالجرذان.

.....

- المـــــرأة : قل ما تود اتحافنا بـه .. أنا سأقول لك ما أردت قولـه .. كنت ستنظر إليّ باحتقار كمن يرى حشرة...[٧٤].

وهكذا لو واصلنا اختيار الحوارات بين الجانبين لاكتشفنا كأن المرأة كانت تمثل الجانب السلبي الذي كان سبباً في طرده وعزله عن المجتمع على الرغم من آرائه الأخرى التي كان ينشرها باسم مستعار، وكأن الاضطهاد الذي أصابه شخصياً وليس فكرياً في حين أن نظرته إلى المرأة كما هو وارد في الحوارات السابقة تنم عن احتقاره لشخصية الزوجة التي استحضرها لنا وكأنه استحضرها ليهينها.

- الرجـــل : أتعرفين كم مرة طلقتك وانت ما زلتِ هنا، أكثر من أربعين مرة، ولو استمر الحال بيننا هكذا فعن

قريب ستصبحين أم اربعة واربعين، ولا شيء يتغير.. تحتاجين شيئاً من الكرامة[٧٥].

– المرأة : كنت أملكها وأنت من افقدني إياها.

وحينما نتواصل في القراءة لهذه المسرحية نكتشف امراً آخر يحيرنا. ونتساءل من هو المضطهَد ومن هو المضطهِد.. المرأة.. أم الرجل.. ما نوع العلاقة بين الطرفين.. لماذا يعايش روحها؟ لماذا لم يبين الكاتب لنا طبيعة هذه المعايشة التي ظهرت وكأنها كانت بلوى فوق رأسه بما حملته أو حملها بكل آراء العداء والإحباطات التي مورست ضد زوجة مضطهدة، وزوج مهمش، معزول، مطرود، من فيهم الظالم ومن هو المظلوم؟ ما علاقة المجتمع في الجديد مع هذه الشخصيات، وإلى أي مدى يشعران بالإحباط من حالات عامة اجبرتهما أن يتحولا إلى مضطهَدين، ومضطهِدين؟

– الرجل : ثلاثون عاماً من العمل والجهد والبحث وفي النهاية لا شيء، حرمت نفسي من متع الدنيا ولهوها، ولم أضيع وقتي كما فعل الآخرون، بل كان همي هو خدمة هذا الوطن فغرست روحي بين الكتب أقرأ

وأبحث واكتب في اللحظة التي أحسست فيها أنني تعلمت فن الكتابة والتمييز بين ما هو نافع لغرس التربة وضمان حياة كريمة للأجيال القادمة وبين ما هو غير مجدٍ كافأوني بالإقالة.

– المـــرأة : لأنك تكتب فيما لا يخصك.

هنا انتقلت المرأة من دور الزوجة المضطهَدة،المضطهِدة إلى دور رئيس تحرير الجريدة، أو الرئيس المباشر، لهذا الصحفي المعزول، وهذا الدور يتأكد كلما ذهبنا بعيداً في البحث عن شخصية الرجل وعلاقاته مع شخوص المسرحية حتى أن هذا الدور يظهر كثيراً وبارزاً في حوارات عدة مثل :

– المـــرأة : لأنك تعيش في أبراج عالية.

......

– المـــرأة : لأنك تهذي كعادتك.

......

– المـــرأة : إنك أخرق..

مرة أخرى .. لماذا استحضر لنا هذا الرجل مثل هذا الكابوس.. لماذا احضر روح هذه الزوجة؟! هل أراد أن نشعر بعذابه، أو أراد أن يستحضر تلك الصورة التي جعلت منه إنساناً ليس جديراً بتقدير الوطن على الرغم مما قدمه على حد فهمه للمواطنة. هل كانت تجئ بروحها التي استحضرها حتى تنتقم منه. وبذلك يتحول هو الضحية بعد أن كانت هي الضحية. بمعنى أنه هو ضحية المجتمع والسلطة وهي ضحيته. ضحية زوجها. فانحازت مع اعدائه ومناوئيه لتنتقم منه. ولتتخذ أدوارهم لاضطهاده؟ أسئلة محيرة من خلال ما تصل إليه من تحليل الشخصيات المسرحية المتناقضة، المتصارعة. في علاقاتها وآرائها وتوجهاتها على الرغم من شعورنا بأن كل الشخصيات عانت من اضطهاد ونكران، لكن ثمة أسئلة قد يصل لها المتلقي أو القارئ للمسرحية تكمل المشهد، خاصة وهذه المرأة لا تترك مصطلحاً للشتيمة دون أن توجهه لزوجها الذي كان، والذي ينبغي أن تكون قد عاشت معه حتى رحيلها، ولكني أظل في حيرتي حينما أوغل في سبر أغوار الشخصيات وأتساءل ترى هل هو صوت المرأة الحقيقي؟ أو ربما

صوت "مونولوجيه" الداخلي، أو صوت قادم من هوة المجتمع الذي رفضه، أو هو صوت السلطة التي اضطهدته، لكن بالضرورة ليس صوت المرأة التي أحبها.

– المــــرأة : ..... ليس بيدك شيء على الإطلاق غير الكلام، ولأنك قابع في هذا الماخور النتن الذي تسميه بيتاً وأشرف من كل القصور، فعلي أنا وحدي تحمل كل ما تقول لأنه لا أحد غيري يسكن هنا، ولأنني كذلك فقدري أن أتحمل ولا أنبس بكلمة قد تخدش حسك المرهف. خاصة وأنني لا افقه في الفلسفة مثلك.. وكعادتك عندما لا يعجبك قولي تصمت وبذلك ننهي النقاش[٧٧].

ولعلي مثل غيري أظل أتساءل هل هذه المرأة هي الزوجة حقاً، أم أراد لها حبيب غلوم أن تكون الكل في واحد. إذا كانت الزوجة حقاً فأي حياة تعسة شاركها قبل موتها، وكيف كانت تلك الحياة؟! ولعل الأفضل لسياق المسرحية والعلاقات والطروحات والجدليات التي طرحها الحوار الا تكون هي الزوجة لتكن أي امرأة أخرى من شرائح المجتمع على ألا تكون

الزوجة فقط، خاصة وهي على الضد منه في كل ما مضى من طروحات مؤمنة بما كان يحاك ضده، أو بما أصابه من طرد وعزلة واضطهاد.

وبعد..؟!

لماذا ماتت هذه الزوجة ؟!.

كيف ولد هذا الصراع بين الزوجين على الرغم من شاعرية العديد من الحوارات التي يطرحها الزوج في ذكر زوجته، هل هي مضطهَدة حقاً؟!، أم أنها مضطهِدة، هل هي زوجة فقط أم أنها تلبست كل الشخصيات التي مرت على حياته؟ العديد من الأسئلة تفجرها المسرحية حتى اسطرها الأخيرة، ولكن الشيء الذي التمسه من كل ما يكتبه حبيب غلوم هو احتلاله موقع الوسط، أو المركز، ليطلق خيوطه العنكبوتية لتجمع هذه الشخصيات المتصارعة المتناقضة المركبة، وذاك جزء من أصول اللعبة المسرحية التي يتقنها حبيب غلوم.

وبعد كل هذا الاستعراض لمعظم الكُتّاب الشباب وأساليبهم المختلفة ومعالجاتهم التي تنوعت تجاه المرأة، وتناولها في نصوصهم المسرحية عبر علاقتهم الاجتماعية أو

الموروث الشعبي المتبقي من مجتمعات الغوص أو البداوة، وإزاء هذه الثورة الكبيرة التي ظلت البلاد تعيشها منذ أن انفتحت على العالم وحتى استقبالها لكل المستجدات في عالم التكنولوجيا. ولعل أحمد راشد ثاني يطرح هذا العالم الذي يعيشه الإنسان بعد كل هذه المتغيرات في شكل آخر وبأسلوب جد متقدم ومتطور من خلال مسرحيته "العب وكول الستر". وسأركز على هذا النص بالنسبة "لاحمد راشد ثاني" لأنه الأكثر جرأة من بقية نصوصه ونصوص زملائه. وعلى الرغم من أن "أحمد راشد ثاني" يمثل حلقة الوصل بين تجربة الكتابة مع الجيل الأول ومع جيل الشباب الذين ظهروا في السنوات العشر الأخيرة، فصوته ظهر منذ بداية الثمانينات من القرن الماضي يجمع بين الشعر فصيحه ونبطه وبين الكتابة للمسرح.

إن الجديد الذي يطرحه الكاتب في مسرحية " ألعب وكول الستر" أن المرأة كانت تعاني من مشاكلها وعلاقتها وحياتها وسبل معيشتها ومهامها الصعبة التي كانت تقوم بها في إطار مجتمع ما قبل النفط، لكنها في مجتمع الانفتاح أصبحت هي الإشكالية ، بل المشكلة، وقد حاول عدد من

الكُتَّاب الخليجيين التأكيد على هذا الباب. فنحن نرى أن معظم المسرحيات الخليجية تظهر زواج السيد من الفتاة الجميلة نتيجة لما يملكه من وسائل الإنتاج ومن المال الذي يشتري به حتى البشر. وإزاء هذا الموقف يعاني شباب الخليج (الإمارات) من الصعوبات المالية التي تواجههم عند الزواج في المجتمع الجديد.. فإن فكرة زواج البنت انتقلت إلى المجتمع الحديث بأشكال أكثر قسوة. وأصبحت المتطلبات الأساسية خارج نطاق الحلم. الأمر الذي جعل هذه الحالة خللاً اجتماعياً حاولت تشريعات الدولة الحديثة الحد منه دون جدوى. وانعكس ذلك على الشارع وعلى الشباب. وزادت نسبة العنوسة عند بنات الإمارات. هذه المقدمة ضرورية جداً لفهم ما يطرحه " أحمد راشد ثاني" في مسرحيته الجريئة (العب وكول الستر).

فالكاتب يرفض العلاقة التي تبنى أساساً بين المرأة والرجل على مبدأ الجنس. بل يرفض الجنس المقدم له على طبق من فضة في موائد الليالي الحمراء في شرق آسيا أو غيرها. فهو يبحث عن المرأة البديل، الزوجة، الحبيبة، الحلم، امرأة انسانة تشاركه فراشه مثلما تشاركه أحلامه وهمومه،

وطموحاته، هو ثائر ضد المجتمع الذكوري الذي يحرم حق الحب واختيار الشريك.

: (ما في بلد ركبها متلاصقة مثل هذي البلد).

ليس هناك شخصية نسوية فوق الخشبة، فقد استعاض عنها بشخصية الممثلة التي تمثل كل الأدوار، هي الشاهدة، والشهيدة، والرقيبة، والمعلقة، إنها جزء من (الكورس) المجموعة التي تمثل الحكاية.

نحن هنا أمام محاكمة مجتمع خرج من أزمة اجتماعية امتهن فيها المرأة حتى الانسحاق.. إلى مجتمع مأزوم بالمادة.. فتصبح المرأة سلعة، وثمنها يعجز طرف المعادلة من توفيره، فتصبح حلماً، وتنتقل إلى جنان الطرف الآخر الذي يقف هو وهي عاجزين أمام التقليد الجديد الذي جاء بديلاً والمتناسب مع تيار الدولارات النفطية، والانتقالة الاجتماعية، وتغير بنية المجتمع لترتفع أسعار المهور مع ارتفاع سوق بورصة النفط، هنا يثور " عبيد" الشخصية الرئيسية في مسرحية "أحمد راشد ثاني" ، ويعبر عن ثورته واحتجاجه لكل قيم العصر الجديدة بقطع ذكره في حمامات المسجد الذي يدخله بعد

مروره بكل شوارع المدينة الجديدة الصاخبة، معلناً رفضه وثورته، إنه ثائر متعدد الوجهات، اجتماعية ، سياسية، اقتصادية، دينية، رفض تام لكل ما جاءت به التحولات الجديدة. لأنها جلبت معها ويلات جديدة، لعلها أصلحت جانباً إلا أنها أفسدت جوانب أخرى على حسب سياق المسرحية آنفة الذكر .. علماً أن " عبيد" هنا ليس حالة فردية كما نفهم من سيناريو المسرحية، إنه حالة اجتماعية، ومعاناة جيل يريد أن يبني مؤسسته الأسرية الصغيرة.

- : بس ما في حد سأل ليش.
ومب بس لان اعبيد صديقنا.
يمكن لأنه في كذا عبيد في هالبلد
أو كل واحد في هالبلد عبيد..بس عبيد الستور(٧٨).

وحكاية عبيد هي حكاية المرأة أيضاً، لأن ما من مجتمع يعيش بدون ثنائية المرأة والرجل، هي حكاية العلاقة الإنسانية الجدلية بينهما، وظروف المجتمع الذكوري أولاً، ومجتمع المال ثانياً، ومجتمع التحولات ثالثاً.

لقد نمت ذكورة عبيد منذ طفولته، في مجتمع يفتخر بالولد الذكر، ويتغنى برجولته، وذكورته، بل ويتفاخر بأعضائه الذكورية، وكلما كان يكبر عبيد كان شعوره بالفحولة والرجولة يكبران معه، وتكبر معه الأحلام في امرأة، مثلما يكبر معه مفهوم العيب..العيب من الجنس لا من الذكورة والفارق بينهما كبير.

- : ليش تضربينه يخويتي، هذا بعده ياهل وما يفتهم، أنا ما قلت لك من كبل، امفيتيحك دسه، عيب الناس اتشوف امفيتيح الولد)[٧٩].

ولا يكتفي " أحمد راشد ثاني" في سرد حكاية "عبيد" في المسرحية. فالمجتمع وحدة متكاملة، إنها المؤسسة الأوسع التي يعيش فيها الفرد، فأحد الرجال الذي يخون زوجته في سياق المسرحية مسألة عادية لا تدخل في أخلاقيات المجتمع، إلا أن الزوجة حينما تهدد بممارسة نفس الفعل تصبح زانية، هذا قانون المجتمع الذكوري، لا يحق لها أن تعترض أو ترفض الزوج الخائن، فالأب يجبرها على العودة إلى زوجها على الرغم من خيانته.

- الأب : المرة مالها إلا بيت زوجها.

يتمادى " أحمد راشد ثاني" في تعميق الفجوة في العلاقات في مجتمع يحتاج إلى فعل حقيقي. فهو يرمز للمرأة بالقفل. وهي دلالة لمادية السلعة أو لعقلية البيع، أو هي قابلة للمزايدة. وتباع كما تباع سلع السوق. ولكن من أين لعبيد وللشباب من مستواه كل هذه الأموال لشراء قفله؟ إذن ما هو البديل؟!

- السفر إلى بلدان شرق آسيا حيث تؤجر المرأة الجنس بالساعات والليالي والأيام والأشهر والسنين؟!
- أن يمارس عادته السرية؟!
- أن يختار محارة من ساحل البحر ويمارس معها الجنس؟!

لكن كل هذه الحلول غير مجدية عند "عبيد" فهو لا يبحث عن سلعة. ولا عن امرأة عابرة تبيع الجنس، ولا عن لذة سريعة، ولا جنس رخيص؛ إنسان يبحث عن إنسانة، تشاركه حياته. "أحمد راشد ثاني" يريدها امرأة إنسانة، وليس امرأة جنس، أو سلعة تباع بسوق النخاسة الجديد.

- : تعرفون بكم قال. قال بعشرة آلاف..هي العشرة آلاف شوية تبغيلها كد سنين ومنين حتى

تتجمع..مابي قفل ولا يحزنون أحسن لي بروح
أدور لي على محارة وادخل فيها مفتاحي.

: أحسن الواحد يسافر ويشتري له قفل، يقولون
اهناك لقفول رخيصة.. تبغيها ليوم، ليومين،
لشهر، لسنتين، لطول العمر على كيفك واتنقى
مثل ما تبغي[٨٠].

" أحمد راشد ثاني" بدلاً من شخصيته "عبيد" يحلم، يحلم بامرأة خضراء مثل الغصن الأخضر، نقية مثل ماء النبع، شابة مثل حور الجنة، إن المسافة كبيرة بين الحلم والواقع، والفجوة بينهما كبيرة، حلم الزواج بمواصفات عبيد وعلاقة الواقع المستحيلة، إنه شعور بالعجز والحيرة والضياع، والرفض، لذا حينما يقدم على قطع عضوه الذكري إنما يريد أن يجسم الرفض بعد أن تضخمت عنده المشكلة، إنه يجد أن الزواج حق شرعي من حقوقه التي سنتها النظم السماوية والديانات والقيم الاجتماعية والأخلاقية، وأساس بناء المؤسسة الكبرى اعتمادها على مؤسسة الزوجية، لذلك فإن المرأة الحلم ظلت بعيدة عنه، إنها حلمه الجميل، الملون، النقي.

– : **أنا ابغي قفل يتكلم، قفل حي، قفل أحس إنه حار، مثل لقفول اللي كل الناس تتكلم عنها بس كلهم يحطونها في خزينة عشان تِخْلي، عشان تموت، أنا ابغي قفل مثل الوردة، أخضر لما يخضر، وأذبل لما تذبل)[٨١].**

"العب وكول الستر" ليست فيها شخصيات نسائية، أو بطلة ظاهرة تلعب الحكاية، أو تدور حولها، فقد بنى المؤلف مسرحيته بالكامل على العلاقة بين المرأة والرجل، إنها حكاية ترتبط بمجتمع متغير ومتحرك غير ثابت، تغيرت وسائل إنتاجه وانتقلت من بدائية إلى مجتمع جديد متفجر بكل ما فيه من تقنيات وشوارع وبنايات وطائرات نفاثة ضخمة ومئات الآلاف من أحدث السيارات والناقلات، وملايين من البشر من أجناس متعددة أثروا في البنية الأساسية للمجتمع، ولكن الإنسان صاحب الأرض وجد نفسه أمام كل هذه التحديات الجديدة، ليواجه عشرات القضايا التي لم يكن يعرفها، فالزواج الذي كان بسيطاً يعتمد على العلاقات الأسرية، أصبح جزءاً من مظهرية شكلانية، أو جزءاً من عملية الربح والخسارة، إنه

انعكـاس للمجتمـع المـادي الاسـتهلاكي المتفـتح الجديـد، ولقـد اضطرت شـريحة مـن الشـباب أن تطـرح اسـئلتها، بـل أحيانـاً موقفها، ورفض " أحمـد راشـد ثـاني" رفـض مشـترك لجنسـين سويين متوازيين، من أجل تحقيق حلمهما الأرجواني الجميـل، واستكمال العلاقة الإنسانية السوية والنبيلة التي ينبغي أن تـربط طرفي معادلة الحياة لتأسيس مؤسسة الأسرة التي هي الأسـاس في المؤسسة الاجتماعية الكبرى[٨٢] .

• الخاتمـــــــــة

وأخـيرا.. فقـد استعرضـت في هـذه الدراسـة عـدداً مـن المسرحيات المعاصرة لعدد من الكُتّاب الشباب الذين يشكلون في مجموعهم ظاهرة واعدة في المسـرح في الإمـارات بـل وفي الـوطن العربي.

وقد تم اختيارهم لتقارب أعمارهم وتجاربهم، علـى أنـني لم استطع أن أضيف لهم أسماء أخرى على الـرغم مـن تواجـدها لأن هذه الأصوات لن تطرح جديداً، إنمـا سـتكون مكملـة لهـذه الصورة التي طرحتها استنباطاً من المسرحيات التي تناولتها على أن هناك عدداً من المسرحيات التي كـان ينبغـي أن تـنظم لهـذه المجموعـة إلا أنهـا لم تطبـع بعـد، وقـد شـاهدتها ممثلـة علـى الخشبة، وهذا لا يكفـي فـإن الـنص المطبـوع هـو المرجـع الـذي ينبغي أن يعتمد في مثل هذه الدراسة، ولم أحاول أن اعتمد على مخطوطاتها على الرغم من توفرها. ما عدا مخطط (العـب وكـول الستر) لأنه يشكل نموذجاً مغايراً ينبغي الإشارة إليه.

لقد أفادتني الدراسات والأبحاث في العلوم الاجتماعية وهي كثيرة ومتوفرة خاصة فيما يتعلق بمجتمع الإمارات وتطوراته وتحولاته، كما أفادتني معايشتي اليومية ومنذ حوالي ربع قرن لحركة المسرح في الإمارات، بل ولأنني جزء فاعل منها، أجد أن هؤلاء الشباب الذين تناولت أعمالهم هم نتيجة حتمية للتراكمات التي أحدثها المسرح بتاريخه منذ نشأته، إلا أن عملية الانفتاح قد تجاوزت المعدلات التقليدية، فعلى الرغم من أن عمر المسرح في الإمارات ما زال في عقده الرابع.. فإن وجود هذا العدد الكبير نسبياً من كتاب المسرح يعتبر ظاهرة إيجابية يجدر الإشارة إليها، لأن المسرح بالذات يحتاج إلى زمن طويل ليستكمل افرازاته ويحقق ذاته وشخصيته.

◆ الهوامش

١) عبد الإله عبد القادر: "تاريخ المسرح في الإمارات ١٩٦٠-١٩٨٦"، دار الفارابي، بيروت.

٢) عبد الإله عبد القادر: "إشكالية النص المسرحي في دولة الإمارات ١٩٨٨"، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة.

٣) أ د. محمد عبد الله المطوع: "التنمية والتغيير الاجتماعي في الإمارات ١٩٩١"، دار الفارابي، بيروت.

٤) عبد الإله عبد القادر: "تاريخ المسرح في الإمارات"، نفس المصدر السابق.

٥) عبد الإله عبد القادر: "إشكالية النص المسرحي في دولة الإمارات"، نفس المصدر السابق.

٦) اهتمت دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة بهذه الكتابات، وطبعت جميع هذه المسرحيات، ووفرتها للقارئ بأثمان زهيدة، إضافة إلى تشجيعها للكتاب ومنحهم جوائز مالية سخية.

٧) أ.د. محمد عبد الله المطوع: نفس المصدر السابق.

٨) د. رعد عبد الجليل جواد: "المرأة والمتغير الاجتماعي في القصة القصيرة في الإمارات"، مجلة شؤون أدبية، السنة الأولى، العدد الثاني ١٩٨٧، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة.

٩) د. موزة غباش: "سوسيولوجيا العادات والتقاليد لمرحلة الميلاد في مجتمع الإمارات"، رواق عوشة بنت حسين ١٩٩٨.

١٠) د. عبد الباسط عبد المعطي: "دراسات اجتماعية عن المرأة في منطقة الخليج العربي"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، اليونسكو، بيروت١٩٨٤.

١١) أ.د. محمد عبد الله المطوع: نفس المصدر السابق.

١٢) د. موزة غباش: "دراسات في التراث الشعبي لمجتمع الإمارات"، المركز الوطني للدراسات والنشر، بيروت – لبنان ١٩٩٦.

١٣) أ.د. محمد عبد الله المطوع: نفس المصدر السابق.

١٤) لمزيد من المعرفة راجع الدكتور "إبراهيم عبد الله غلوم " القصة القصيرة في الخليج العربي، -مركز دراسات الخليج، جامعة البصرة.

١٥) جورجي بليخانوف: "الفن والتصور المادي للتاريخ" ترجمة جورج طرابيش، دار الطليعة، بيروت.

١٦) ناجي الحاي: مسرحية "بنت عيسى"، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

١٧) ناجي الحاي : نفس المصدر السابق.

١٨) ناجي الحاي: مسرحية "حبة رمل"، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

١٩) ناجي الحاي : نفس المصدر السابق.

٢٠) راجع مريم جمعة فرج، "فيروز"، مجموعة قصص قصيرة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات.

٢١) ناجي الحاي : مسرحية "زكريا حبيبي"، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

٢٢) ناجي الحاي : نفس المصدر السابق.

٢٣) ناجي الحاي : ما كان لأحمد بنت سليمان، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

٢٤) د. موزة غباش: "سوسيولوجيا العادات والتقاليد" نفس المصدر السابق.

٢٥) نفس المصدر السابق.

٢٦) نفس المصدر السابق.

٢٧) ناجي الحاي: "ما كان لاحمد بنت سليمان"، نفس المصدر السابق.

٢٨) ناجي الحاي : نفس المصدر السابق.

٢٩) ناجي الحاي: نفس المصدر السابق.

٣٠) سالم الحتاوي :مسرحية "عرج السواحل"، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

٣١) سالم الحتاوي : مسرحية "زمزمية"، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

٣٢) دراسات في التراث الشعبي لمجتمع الإمارات، نفس المصدر السابق.

٣٣) باسمه محمد يونس : مسرحية "البديل"، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

٣٤) باسمه محمد يونس: "نفس المصدر السابق".

٣٥) باسمه محمد يونس:مسرحية "بنات النوخذه"، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

٣٦) باسمه محمد يونس: نفس المصدر السابق.

٣٧) باسمه محمد يونس: نفس المصدر السابق.

٣٨) باسمه محمد يونس: نفس المصدر السابق.

٣٩) باسمه محمد يونس: نفس المصدر السابق.

٤٠) باسمه محمد يونس: نفس المصدر السابق.

٤١) جمال سالم : مسرحية "شمبريش"، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

٤٢) جمال سالم : نفس المصدر السابق.

٤٣) جمال سالم : مسرحية "براجيل".

٤٤) سيف الغانم:مسرحية "بو خزينه"، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

٤٥) سيف الغانم "نفس المصدر السابق".

٤٦) صالح كرامة : "سراب — عيناها"، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة ٢٠٠١.

٤٧) صالح كرامة : نفس المصدر السابق.

٤٨) صالح كرامة : نفس المصدر السابق.

٤٩) صالح كرامة : نفس المصدر السابق.

٥٠) عمر غباش : مسرحية "عرسان عرايس" دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ١٩٩٩.

٥١) عمر غباش : نفس المصدر السابق.

٥٢) عمر غباش : نفس المصدر السابق.

٥٣) عمر غباش : نفس المصدر السابق.

٥٤) جمال مطر : مسرحية "قبر الولي"، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ١٩٩٨.

٥٥) جمال مطر : نفس المصدر السابق.

٥٦) جمال مطر : نفس المصدر السابق.

٥٧) جمال مطر : نفس المصدر السابق.

٥٨) عبد الله صالح : مسرحية "لا"، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ١٩٩٩.

٥٩) عبد الله صالح : نفس المصدر السابق.

٦٠) عبد الله صالح : نفس المصدر السابق.

٦١) عبد الله صالح :مسرحية "بيت القصيد"، دائرة الثقافة والإعلام،الشارقة ٢٠٠٢.

٦٢) عبد الله صالح : نفس المصدر السابق.

٦٣) عبد الله صالح : نفس المصدر السابق.

٦٤) عبد الله صالح : نفس المصدر السابق.

٦٥) عبد الله صالح : نفس المصدر السابق.

٦٦) عبد الله صالح : نفس المصدر السابق.

٦٧) د. حبيب غلوم : مسرحية "عايشة" مجلة كواليس، جمعية المسرحيين، الإمارات، العدد الثالث، مارس ٢٠٠٠.

٦٨) د. حبيب غلوم : نفس المصدر السابق.

٦٩) د. حبيب غلوم : نفس المصدر السابق.

٧٠) د. حبيب غلوم : نفس المصدر السابق.

٧١) د. حبيب غلوم : نفس المصدر السابق.

٧٢) د. حبيب غلوم : مسرحية "وماذا بعد"، دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٢.

٧٣) د. حبيب غلوم : نفس المصدر السابق.

٧٤) د. حبيب غلوم : نفس المصدر السابق.

٧٥) د. حبيب غلوم : نفس المصدر السابق.

٧٦) د. حبيب غلوم : نفس المصدر السابق.

٧٧) د. حبيب غلوم : نفس المصدر السابق.

٧٨) أحمد راشد ثاني : مسرحية "العب وكول الستر"، نص مخطوط من مقتنيات الكاتب بخط يد المؤلف، (نسخة أصلية).

٧٩) أحمد راشد ثاني: نفس المصدر السابق.

٨٠) أحمد راشد ثاني: نفس المصدر السابق.

٨١) أحمد راشد ثاني: نفس المصدر السابق.

◆ مصادر البحث :

أ- نصوص مسرحية

١- "خرزة الجن"، ناجي الحاي،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٢- "بنت عيسى"، ناجي الحاي،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٣- "زكريا حبيبي"، ناجي الحاي،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٤- "ما كان لاحمد بنت سلطان"، ناجي الحاي،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٥- "حبة رمل"، ناجي الحاي،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٦- "عرج السواحل"، سالم الحتاوي،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٧- "أحلام مسعود"، سالم الحتاوي،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٨- "الملـــــه"، سالم الحتاوي،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٩- "ليلة زفاف"، سالم الحتاوي،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

١٠- "زمزميه"، سالم الحتاوي،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

١١- "قفص مدغشقر"، أحمد راشد ثاني،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

١٢- "العب وكول الستر"، أحمد راشد ثاني،نص مخطوط بخط الكاتب / مقتنيات خاصة بالكاتب.

١٣- "الأرض بتتكلم أوردو"، أحمد راشد ثاني،نص مخطوط بخط الكاتب / مقتنيات خاصة بالكاتب.

١٤- "الصراخ"، أحمد راشد ثاني

١٥- "للأرض سؤال"، أحمد راشد ثاني.

١٦- "بنات النوخذه"، باسمه محمد يونس،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

١٧- "عروس البحر"، باسمه محمد يونس،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة

١٨- "البديل"، باسمه محمد يونس،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

١٩- "براجيل"، جمال سالم،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٢٠- "شمبريش"، جمال سالم،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٢١- "بيت القصيد"، عبد الله صالح،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٢٢- "قرار اللجنة"، عبد الله صالح،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة

٢٣- "أبو خزينه"، سيف الغانم،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٢٤- "قبر الولي"، جمال مطر،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٢٥- "وماذا بعد؟"، د. حبيب غلوم،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٢٦- "أبيض وأسود"، ماجد بو شليبي،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة

٢٧- "كوت بو مفتاح"، عبد الله المناعي،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٢٨- "سراب"، صالح كرامة،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٢٩- "عيناها"، صالح كرامة،دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٣٠- نصوص مسرحية من فصل واحد،لعدد من الكتاب،(سالم الحتاوي، عمر غباش، عبد الله صالح، صابرين الرميثي، سلطان النيادي)، الناشر دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة.

٣١- "المصير"، حبيب غلوم، فكرة إسماعيل عبد الله، نص محفوظ.

٣٢- " أغنية الأخرس"، حبيب غلوم، نص محفوظ.

٣٣- "عايشة"، حبيب غلوم، نص منشور، مجلة كواليس، العدد ٣، مارس ٢٠٠٠.

٣٤- "الياثوم"، ومسرحيات اخرى، سالم الحتاوي، دائرة الثقافة والإعلام/ الشارقة.

ب – الدراسات والأبحاث :

١- "دراسات في التراث الشعبي لمجتمع الإمارات"، د. موزة غباش،المركز الوطني للدراسات والنشر / ١٩٩٦.

٢- "سوسيولوجيا العادات والتقاليد لمرحلة الميلاد في مجتمع الإمارات"، د. موزة غباش،رواق عوشة بنت حسين / دبي ١٩٩٨.

٣- "دراسات اجتماعية عن المرأة في منطقة الخليج"، عبد الباسط عبد المعطي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر/اليونسكو/ بيروت ١٩٨٤.

٤- "التنمية والتعبير الاجتماعي في الإمارات"، أ.د. محمد عبد الله المطوع،دار الفارابي / بيروت ١٩٩١.

٥- "المرأة والمتغير الاجتماعي في القصة القصيرة في الإمارات"، د. رعد عبد الجليل جواد،مجلة شؤون أدبية/ اتحاد كتاب وأدباء الإمارات/ العدد الثاني السنة الأولى ١٩٨٧.

٦- "تاريخ المسرح في الإمارات،عبد الإله عبد القادر" دار الفارابي / بيروت ١٩٨٦.

٧- "إشكالية النص المسرحي في الإمارات"، عبد الإله عبد القادر، د. محمد مبارك الصوري، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات / الشارقة ١٩٨٨.

٨- "المسرح الخليجي"، د. محمد حسن عبد الله،رابطة الأدباء في الكويت / ١٩٩٦.

٩- "القصة القصيرة في الخليج العربي"، د. إبراهيم عبد الله غلوم،مركز دراسات الخليج / جامعة البصرة.

القسم الثالث

• بيلوغرافيـا :

١ – اسماء ومعلومات مختصرة عن بعض كتاب المسرح في الإمارات الذين وردت أسماؤهم في هذه الدراسة.

٢ – رتبت الأسماء حسب الحروف الأبجدية.

◆ احمد راشد ثاني

- مواليد خورفكان، عـام ١٩٦٢، حاصـل علـى ليسـانس آداب، جامعة الإمارات ١٩٨٥.
- عمل في عدد من المؤسسات الصحفية والثقافية المحلية، شـارك في تأسيس فرق مسرحية منها: فرقة مسرح خورفكان – فرقـة المسرح الحر.
- كتـــب للمســـرح : (الصــراخ، الارض بتــتكلم أوردو، الارض سؤال، قفص مدغشقر، العب وكول الستر).

♦ باسمه محمد يونس

- بكالوريوس آداب وتربية، لغة إنجليزية ١٩٨٦، جامعة الإمارات.
- دبلوم دراسات علوم وبرمجة الحاسب الآلي ١٩٨٨، ليسانس حقوق ١٩٩٣، جامعة بيروت.
- قاصة وروائية من مؤلفاتها: عذاب ١٩٨٧ مجموعة قصصية، اغتيال أنثى ١٩٨٨ مجموعة قصصية، طريق إلى الحياة ١٩٨٩، مجموعة قصصية، هجير ١٩٩٣ مجموعة قصصية، ملائكة وشياطين ١٩٩٠ رواية، رجولة غير معلنة ٢٠٠٠ مجموعة قصصية، بنات النوخذه (مسرحية)، عروس البحر (مسرحية)، البديل (مسرحية).
- حازت على العديد من الجوائز الأدبية منها: جائزة د.سعاد الصباح ١٩٩٠ للقصة القصيرة، جائزة التأليف المسرحي ١٩٩٩ جمعية المسرحيين.
- أنتج لها بعض الأعمال بالمسرح والتليفزيون والإذاعة منها: مسلسل "أبي عفواً" تليفزيون دبي.
- عضو بالعديد من الجمعيات الأدبية والمهنية، لها أعمال قصصية ومسرحية أخرى تحت الطبع.

♦ جمال سالم

- مواليد ١٩٦٦، خريج قسم الإعلام، جامعة الإمارات عام ١٩٨٧.
- كتب أعمالاً محلية للإذاعة والتليفزيون.
- فاز نصه "غازي" بالجائزة الأولى في مسابقة وزارة الإعلام بمناسبة العيد الوطني عام ١٩٩٢.
- كتب عدة نصوص مسرحية أهمها: (بومحيوس في ورطة، طارش والعنود، مال الله الهجان (اختيرت كأفضل نص محلي عام ١٩٩٣)، بهلول و الوجه الآخر (فازت بالمركز الأول في مسابقة محمد تيمور للمؤلفين الشباب عام ١٩٩٤ في القاهرة)، براجيل(مسرحية)، شمبريش (مسرحية).

♦ د. حبيب غلوم العطار

- ممثل ومخرج وكاتب مسرحي إماراتي، تخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية"بالكويت" ثم تابع دراساته العليا، الماجستير بجمهورية مصر العربية، والدكتوراه ببريطانيا في العلوم المسرحية، ليصبح أول حاصل على درجة الدكتوراه في المسرح في وطنه الإمارات. برز بشكل ملفت كممثل، ثم كمخرج

في فترة قصيرة، وسرعان ما حصد جوائز مهمة في أيام الشارقة المسرحية بعد أن شارك بتميز في أنشطة المسرح في الإمارات ودول مجلس التعاون والمنطقة العربية، كما لفت الانتباه في مهرجانات المسرح في الخليج وعواصم عربية مهمة.

- نشرت مؤلفاته العلمية المسرحية في السنوات المنصرمة، وعد من بينها كتابه "دور المخرج في المسرح في الإمارات" مرجعاً مهماً.
- مسرحية "وماذا بعد؟!" استوقفت لجنة تحكيم مسابقة التأليف المسرحي التي نظمتها دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة في عام ٢٠٠٢م ، ونوهت اللجنة بالتقنية والتركيب المسرحي والدرامية مع المعاصرة، مما استحقت به المسرحية الفوز بالمرتبة الثانية.

◆ سالم محمد سالم الحتاوي

- مواليد دبي، عام ١٩٦٥.
- حاصل على دبلوم في الإليكترونيات من الولايات المتحدة، يعمل مهندساً في القوات المسلحة.
- كتب للإذاعة والتليفزيون بعض الأعمال المحلية.

□ ألف مسرحية "ريش على ما فيش" التي قدمها المسرح القومي للشباب.

□ فازت مسرحيته "أحلام مسعود" بجائزة أفضل نص مسرحي في الدورة السادسة لأيام الشارقة المسرحية في إبريل ١٩٩٤.

□ له أيضا من المسرحيات: (عرج السواحل، الملـه، ليلة زفاف، زمزمية).

◆ سيف الغانم

□ من أوائل المسرحيين في دولة الإمارات العربية المتحدة، برز في مسرح الشارقة الوطني حيث صقل تجربته وطور قدراته الأدائية في التمثيل بخاصة، وفي فنيات المسرح وعلى وجه الخصوص في المكياج، إذ تميزت لديه هذه الموهبة في غياب فني مكياج متخصص في فترات النهوض المسرحية الباكرة في السبعينات والثمانينات، وكانت الاستعانة دائماً تتم بفنيي مكياج التليفزيون، الأمر الذي رفضه الفنان وسعى عبر مجهوده إلى تجويد حرفة الماكيير فيه وتمكن من انجاز مهام مسرحية كثيرة.

- إلى جانب التمثيل أهتم سيف بالكتابة المسرحية ومعالجة النصوص بتوطينها وبذرها في تربة الإمارات حتى يمكن عبرها توصيل أفكار ووسائل مسرحية مهمة.
- وكما نجح الفنان في المسرح، نجح في التليفزيون والإذاعة حيث قدم عشرات التجارب الناجحة.
- كتب عدة مسرحيات منها: (بوخزينه..بخشيش.. طائر الأشجان).

◆ صالح كرامة

- خريج قسم الإعلام – جامعة الإمارات ١٩٨٧.
- كاتب ومخرج مسرحي.
- مؤسس مسرح الاتحاد ١٩٧٧ ومديره الحالي، قام بإخراج وتمثيل العديد من المسرحيات.
- من مؤلفاته المسرحية: البانيو (تأليف مشترك)،لافات الفوت، المصباح، عشاق القمر.
- قام بإخراج مسرحيات منها: (في المقهى، عيناها).
- حاز على جائزة القصة القصيرة من الجامعة ١٩٨٢.
- عمل في مجال الصحافة .

- من أعماله :(سهرة مع الأرق، مجموعة قصصية)، (يا ليل — مسرحية)، (حورية — مسرحية للأطفال)، (جلسة عائلية — مسرحية)، (سراب — مسرحية)، (عيناها — مسرحية).

◆ عبد الله صالح:

- فنان متعدد المواهب، مؤكداً على وحدة الفنون.. وقد تحول إلى الكتابة المسرحية من منطلق الاحتياج لتعبير بيئي محلي، يجعل للممثل مسافته في البيئة والخصوصية المحلية. فكانت فكرته تجربة "بيت القصيد" محاولة إيجابية لرائحة المكان، أبرزت عبد الله كاتباً.
- من مؤلفاته المسرحية :(بيت القصيد، قرار اللجنة).

◆ عبد الله عبد الرحمن المناعي

- مواليد ١٩٥٥، يعمل ممثلاً ومخرجاً مصنفاً بوزارة الإعلام والثقافة.
- شارك في العديد من الدورات المسرحية المتخصصة داخل وخارج الدولة.

- شارك في العديد من المهرجانات المسرحية داخل وخارج الدولة.
- مثل في عدد من المسرحيات كان أولها مسرحية (أين الثقة) عام ١٩٧٥.
- أخرج للمسرح المحلي مجموعة كبيرة من المسرحيات: (دياية طيروها..السلطان.. الرجل الذي صار كلباً.. كوت بومفتاح.. ريشة في البقعة الأعرج والمرأة.. غلط × غلط.. جثة على الرصيف..الغرباء لا يشربون القهوة).
- قام بتأليف وإعداد عدد من المسرحيات : (دياية طيروها..كوت بومفتاح..غاية السعادة..عسى خير).
- عضو مؤسس بمسرح الشارقة الوطني منذ عام ١٩٧٥، وتولى مجلس إدارة الفرقة لعدة دورات .

◆ ماجد عبد الله بوشليبي

- بكالوريوس اقتصاد — جامعة الإمارات ١٩٨١ .
- دبلوم دراسات عليا — إدارة ١٩٩٠.
- ينشر القصة القصيرة المحلية منذ ١٩٧٦.

- كتب للمسرح :(البوم..ثورة الموتى.. طيرالسعد.. الميدور..حمدوس.. دبشه (اعداد مشترك) أبيض وأسود (تأليف ١٩٩٣).

♦ ناجي الحاي

- بدأ نشاطه المسرحي كممثل من خلال المسرح المدرسي بثانوية دبي.
- في عام ١٩٨١ شارك في تأسيس فرقة المسرح التجريبي بالنادي الأهلي التي حول اسمها فيما بعد إلى فرقة مسرح دبي الأهلي، ولا يزال عضواً فيها.
- أسس مع مجموعة من مسرحيي الإمارات خلال فترة دراسته بجامعة الإمارات فرقة مسرحية جامعية تحت اسم "المسرح الحر بالجامعة"، وشارك في معظم أعمالها المسرحية.
- حصل على بكالوريوس علم النفس من جامعة الإمارات عام ١٩٨٥.
- شارك في التمثيل في أكثر من ٢٠ عملاً مسرحياً، وأخرج عدة أعمال مسرحية امتازت بالجدية والجودة.

- كتب عدة مسرحيات منها :(خرزة الجن.. بنت عيسى.. زكريا حبيبي.. ما كان لاحمد بنت سلطان.. حبة رمل).
- شارك في عدد من المهرجانات العربية كمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ومهرجان قرطاج المسرحي.

المحتويـــات

صدر للكاتب :

• **في الدراسات :**

١ — سالم بن علي العويس

" شاعر من الإمارات "، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، ١٩٨٨.

٢ — سلطان العويس

" تاجر استهواه الشعر "، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٨٨.

٣ — الفائزون بجائزة سلطان العويس

" الدورة الأولى "، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، ١٩٩٠.

٤ — الفائزون بجائزة سلطان العويس

" الدورة الثانية " اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، ١٩٩٢

٥ — الفائزون بجائزة سلطان العويس

" الدورة الثالثة " ١٩٩٤.

٦ — الفائزون بجائزة سلطان العويس

" الدورة الرابعة " ١٩٩٦.

٧ — الفائزون بجائزة سلطان العويس

" الدورة الخامسة " ١٩٩٨.

٨ — الفائزون بجائزة سلطان العويس

" الدورة السادسة " ٢٠٠٠.

٩ — الفائزون بجائزة سلطان العويس

" الدورة السابعة " ٢٠٠٢.

١٠— الفائزون بجائزة سلطان العويس

" الدورة الثامنة "، ٢٠٠٤.

١١ — ديوان سلطان العويس

(جمع وإعداد) اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ١٩٩٢.

• في المسرح :

١٢ — المسرح في الإمارات

"رؤية نقدية" مطبعة بن دسمال، دبي ١٩٨٤.

١٣ — تاريخ الحركة المسرحية في الإمارات

دار الفارابي — بيروت ١٩٨٦.

١٤ — إشكالية النص المسرحي في دولة الإمارات

اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ١٩٩١

١٥ — مسرح الشارقة الوطني بين عقدين

مسرح الشارقة الوطني ١٩٩٥.

١٦ — الطيور "مسرحية للأطفال"

دار الحوار — سورية ١٩٩٢.

١٧ — القنديل الصغير " مسرحية للأطفال "

١٨ — المسرح في الإمارات .. المرجعيات وتجليات الواقع

دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة — ٢٠٠٤.

١٩ — صورة المرأة في الكتابات المسرحية.

اتحاد كتاب وأدباء الإمارات – ٢٠٠٤

• قصص قصيرة :

٢٠ — هنادي .. النخلة والسنونو (الطبعة الأولى)

دار الجيل / سورية ١٩٨٨.

٢١ — هموم علوان الأحدب

دار الحوار — سورية ١٩٩٠.

٢٢ – مرثية لكلكامش

دار الحوار – سورية ١٩٩١.

٢٣ – رحيل النوارس (نص روائي)

دار الحوار – سورية ١٩٩٢.

٢٤ – هنادي .. النخلة والسنونو (الطبعة الثانية)

دار الحوار – سورية ١٩٩٢.

٢٥ – الجنرال

دار الحوار – سورية ١٩٩٤.

٢٦ – غريبان على الشاطئ الآخر (رواية)

دار المـدى –

٢٧ – طلب لجوء

دار شرقيات – القاهرة – مصر ١٩٩٦.

٢٨ – اليانكي

دار شرقيات – القاهرة – مصر ١٩٩٩.

٢٩ – الأعمال القصصية ، المجلد الأول

دار المدى للثقافة والنشر – دمشق – ٢٠٠٠.

٣٠ – الأعمال القصصية ، المجلد الثاني

دار المدى للثقافة والنشر – دمشق – ٢٠٠٠.

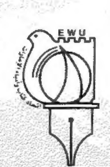
٣١ – بوابة الحرية .. بوابة الموت

دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق – ٢٠٠٢.

٣٢ – أوراق العاشق الأخيرة (رواية)

دار شرقيات للنشر والتوزيع – ٢٠٠٣.





منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات

هاتف : ٠٦-٥٥٦٥٥٨٨

ص.ب: ٤٣٢١ - الشارقة - دولة الإمارات العربية المتحدة

E-Mail: ew1984@emirates.net.ae